

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO: JORNALISMO

CÍNTIA SOARES WARMLING

**OS JORNALISTAS DE NELSON RODRIGUES: UMA ANÁLISE DAS PEÇAS O
*BEIJO NO ASFALTO E BOCA DE OURO***

PORTO ALEGRE

2014

CÍNTIA SOARES WARMLING

**OS JORNALISTAS DE NELSON RODRIGUES: UMA ANÁLISE DAS PEÇAS O
*BEIJO NO ASFALTO E BOCA DE OURO***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Comunicação Social –
Habilitação Jornalismo

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aline Strelow

PORTO ALEGRE

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Warmling, Cíntia Soares

Os jornalistas de Nelson Rodrigues: uma análise das peças O Beijo no Asfalto e Boca de Ouro / Cíntia Soares Warmling. -- 2014.
95 f.

Orientadora: Aline Strelow.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Nelson Rodrigues. 2. O Beijo no Asfalto. 3. Boca de Ouro. 4. Teatro (texto dramático). 5. Análise Narrativa. I. Strelow, Aline, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão do Curso) intitulado

.....

.....

....., de autoria de

.....,

estudante do curso de

.....,

desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, de de 20.....

Assinatura:

Nome completo do Orientador:

CÍNTIA SOARES WARMLING

OS JORNALISTAS DE NELSON RODRIGUES: UMA ANÁLISE DAS PEÇAS *O BEIJO*
NO ASFALTO E BOCA DE OURO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Comunicação Social –
Habilitação Jornalismo

Conceito final:

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Aline Strelow - UFRGS

Orientadora

Profª Drª Rosa Nívea Pedroso – UFRGS

Examinadora

Profª Drª Cassilda Golin – UFRGS

Examinadora

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio em todos os meus projetos. Por nunca deixarem faltar amor em casa, por serem os maiores exemplos que tenho na vida.

Ao Marvin, por todo o carinho, amor e cócegas sempre que precisava. Por me fazer tão bem e trazer mais música e sorrisos aos meus dias.

A todos com quem trabalhei na UFRGS TV. Meu primeiro trabalho, onde aprendi, entre tantas lições, desde tirar a sapata da câmera até editar vídeos, a responsabilidade de ser uma profissional. Um lugar que, como poucos, acredita na capacidade dos estudantes fazerem um bom trabalho.

Aos colegas do Bastião, que me mostraram novos horizontes e a esperança de fazer um jornalismo como acreditamos que deve ser, que sai na rua, conversa com as pessoas e se insere no mundo além dos fios de internet ou telefone.

À Professora Aline Strelow, por todo o tempo, dedicação e paciência me orientando ao longo desse trabalho. À Professora Cida Golin, pela oportunidade de participar do grupo de pesquisa em jornalismo cultural e por todos os seus ensinamentos. A todos os mestres que conheci e foram além do ensino de fórmulas e regras, mas que desconstruíram certezas, me mostrando a importância do questionamento e da reflexão.

A todos com quem convivi ao longo da faculdade, e que fazem parte dessa trajetória. À Laís, dupla de trabalho, da faculdade, do TCC e que levo pra vida, por estar sempre presente, pelos conselhos e pelos abraços que acalmam. À Isadora, amiga desde o Ensino Médio, e que segue comigo no jornalismo, pela companhia constante durante todo esse tempo. Às amigas que com espirros, broncas, sonecas, risos e lições me acompanham desde que cheguei a Porto Alegre, por fazerem os problemas se tornarem mais leves. Aos amigos que fiz durante o intercâmbio na França, que esquentaram com risadas os dias e noites de neve, por termos formado uma família unida em Grenoble.

Aos meus colegas da turma de Formação de Atores do TEPA de 2010, por dividirmos tantos momentos de entrega. À Luísa, amiga que conheci no teatro, pela parceria nas viagens, pelas longas conversas e por sempre estar disposta a pedir mais um prato e mais uma sobremesa para acompanhar.

Principalmente, à minha irmã, Raquel Soares Warmling, por ter dividido comigo a paixão pela leitura, dos quadrinhos da Turma da Mônica aos romances de Machado de Assis. Por ter integrado o grupo de teatro do colégio em Cuiabá, e ter aceitado levar a irmãzinha mais nova e pentelha junto. Por ter dividido comigo a vontade de conhecer pessoas, histórias, sabores e lugares mundo afora. Ao fim, por ter me ensinado que a vida não é justa, mas vale a pena. É preciso fazer valer a pena.

“Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No ‘Crime e Castigo’, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos nós. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los.”

Nelson Rodrigues, Revista Manchete, 1957

“Por que nós, os não-atores, as não-atrizes, não teremos também o direito de representar? Objeterá alguém que não dominamos o meio de expressão teatral. Protesto: dominamos, sim. Que fazemos nós, desde que nascemos, senão teatro, autêntico, válido, incoercível teatro?”

Nelson Rodrigues, idem

RESUMO:

O presente estudo tem como objetivo analisar as personagens jornalistas, bem como profissionais da imprensa em duas peças de Nelson Rodrigues: *O Beijo no Asfalto* e *Boca de Ouro*. Nelson Rodrigues é identificado por diversos autores como o mais importante dramaturgo na literatura brasileira. O escritor, conhecido pelas suas obras ficcionais, começou a carreira de jornalista em 1925, aos 13 anos. Trabalhou em inúmeras redações de jornais, presenciou diferentes fases do jornalismo brasileiro, conheceu por dentro os principais veículos por onde passou, assim como figuras marcantes da imprensa, como Samuel Wainer, Assis Chateaubriand e Roberto Marinho. Essa análise faz um paralelo entre a carreira de jornalista e de ficcionista do escritor. O estudo das personagens dramáticas é feito a partir da análise narrativa, referenciando principalmente Barthes (2011), Brait (1985), Candido (2005) e Forster (1969), assim como as teorias de Pallottini (1989), especificamente sobre as personagens na dramaturgia. Também são descritas contribuições de Bucci (2000) e Barros Filho (1995), que abordam a ética na imprensa e na comunicação, bem como Angrimani Sobrinho (1995) e Pedroso (2001) a respeito do sensacionalismo e Traquina (2005), sobre teorias do jornalismo. O resgate histórico é realizado a partir dos conceitos de Barbosa (2007), Abreu, Ferreira e Ramos (1996), Romancini e Lago (2007) e Sodré (2011). Essa análise possibilita constatar como Nelson Rodrigues constrói as personagens jornalistas nas peças estudadas utilizando referências a pessoas e locais reais e revela a crítica de Nelson Rodrigues ao jornalismo a partir dos os conflitos éticos descritos pelo escritor nessas narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues. Jornalismo (História do Jornalismo). Teatro (Texto Dramático). Personagem. *Boca de Ouro*. *O Beijo no Asfalto*.

ABSTRACT

This study aims to analyze the journalist characters, as well as the press professionals in two plays written by Nelson Rodrigues: *O Beijo no Asfalto* e *Boca de Ouro*. Nelson Rodrigues is described by many authors as the most important dramaturge in Brazilian literature. The writer, known by his fictional work, started his career as a journalist in 1925, by the age of 13. He has been in numerous newsrooms, witnessed different phases of journalism in Brazil, and worked with some of the most outstanding professionals of the Brazilian press, such as Samuel Wainer, Assis Chateaubriand and Roberto Marinho. This analysis makes a parallel between Nelson Rodrigues' career in journalism and his fictional work. The dramatic characters study is made based on the narrative analysis method, referring mainly Barthes (2011), Brait (1985), Candido (2005) and Forster (1969) as well as the theories from Pallottini (1989), specially about drama characters. It is also described the contributions from Bucci (2000) and Barros Filho (1995), whom approach ethics in the press and in communication, likewise Angrimani Sobrinho (1995) and Pedroso (2000) about sensationalism and Traquina (2005), on the theories of journalism. The historical review is made from the concepts of Barbosa (2007), Abreu, Ferreira e Ramos (1996), Romancini e Lago (2007) and Sodré (2012). This analysis enables the statement about how the writer has built the journalist characters in this two particular plays, referring to real people and places, it also reveals Nelson Rodrigues' critique to journalism through the ethics conflicts described in the stories.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues. Journalism (History of journalism). Theater (Drama writing). Character. *Boca de Ouro*. *O Beijo no Asfalto*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 NELSON RODRIGUES: VIDA, CARREIRA E OBRAS.....	13
2.1.1 VIDA E CARREIRA DE NELSON RODRIGUES	13
2.1.2 A VIDA COMO ELA É... E AS TRAGÉDIAS CARIOCAS.....	20
2.2 O JORNALISTA NO TEATRO DE NELSON RODEIGUES: <i>O BEIJO NO ASFALTO E BOCA DE OURO</i>	26
3 CONTEXTO HISTÓRICO – A IMPRENSA NOS ANOS 1950 E 1960.....	29
3.1 IMPRENSA EM TRANSFORMAÇÃO: O JORNALISMO NOS ANOS 1950 E 1960	29
3.2 – NELSON RODRIGUES NOS JORNAIS DE 1950 E 1960: ATUAÇÃO E DEPOIMENTOS	37
4 – ANÁLISE NARRATIVA DAS PERSONAGENS NAS PEÇAS <i>O BEIJO NO ASFALTO E BOCA DE OURO</i>	43
4.1 ABORDAGEM TEÓRICA E METODOLÓGICA	43
4.2 ANÁLISE DAS PERSONAGENS JORNALISTAS NA PEÇA <i>O BEIJO NO ASFALTO</i>	54
4.3 ANÁLISE DAS PERSONAGENS JORNALISTAS NA PEÇA <i>BOCA DE OURO</i>	68
4.4 REFLEXÕES ACERCA DA ANÁLISE	83
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS	92

1 INTRODUÇÃO

Escritor, jornalista, dramaturgo, cronista. Por vezes considerado genial e revolucionário, em outras, depravado ou reacionário. São inúmeras, e divergentes, as formas de identificar Nelson Rodrigues, uma das figuras mais importantes da cultura brasileira. Este trabalho busca analisar como o escritor apresenta a personagem do jornalista em duas de suas peças: *O Beijo no Asfalto* e *Boca de Ouro*. Considerado o fundador do teatro moderno no Brasil, seus textos dramáticos sempre chocaram a sociedade pelo seu conteúdo considerado escandaloso para a época (e mesmo atualmente). Narrativas de amor, morte e traição norteiam suas histórias que criticam a hipocrisia da sociedade, e, nas peças a serem analisadas, da imprensa e dos jornalistas.

Uma questão essencial para o desenvolvimento do trabalho é a relação entre teatro e literatura. O texto dramático é formulado para a encenação de um espetáculo. É preciso, no entanto, reconhecer que existem dois momentos na produção de uma peça teatral (realizada a partir de uma obra dramática): a história, os diálogos e as orientações escritas pelo dramaturgo e a montagem feita por técnicos, diretores e atores. Sendo que, nessa formulação, a obra e a montagem são interligadas, mas independentes. É possível, através de um mesmo texto, realizar inúmeras montagens diferentes entre si, enquanto a obra do dramaturgo permanece a mesma. É esta narrativa imaginada pelo autor o objeto empírico dessa pesquisa. Nesse sentido, é possível fazer um paralelo à dissertação de mestrado de Fernanda Vieira Fernandes sobre a obra “*Roberto Zucco*”, do dramaturgo Bernard Marie-Koltès, “O espetáculo tem sua presença primordial, mas a riqueza da literatura dramática sem a verificação prévia dos efeitos na platéia não pode ser ignorada. Cabe ao palco o que é efêmero, à literatura o que é eterno.” (FERNANDES, 2009, pg. 10).

Nelson Rodrigues começou a trabalhar aos 13 anos no jornal de seu pai, *A Manhã*, no Rio de Janeiro. Foi o início de uma carreira que duraria por toda a sua vida, fosse como repórter, jornalista esportivo ou cronista. Trabalhou em inúmeros jornais, entre eles se destacam *O Globo* e *Última Hora*. Neste último, foi onde teve a oportunidade de escrever algumas de suas obras mais conhecidas: as crônicas da coluna *A Vida como ela é...* e o folhetim *Asfalto Selvagem*; já em *O Globo*, nos anos 1970, o autor viria a escrever suas memórias e percepções na coluna *Confissões*. Nos anos 1950, Nelson utilizava o espaço autoral que lhe era reservado para experimentar personagens e tramas que poderiam ser mais

aprofundadas em outros trabalhos. A personagem Amado Ribeiro, repórter da peça *O Beijo no Asfalto*, foi apresentado pela primeira vez no folhetim *Asfalto Selvagem*, de 1959. Essa personagem, inclusive, fora inspirada no colega homônimo de Nelson no jornal. Era uma prática comum do autor descrever locais, pessoas e referências reais em suas obras, principalmente nas peças teatrais classificadas como Tragédias Cariocas¹, entre as quais estão incluídas as duas peças que são o objeto empírico desse estudo.

Na época em que foram escritas, nas décadas de 1950 e 1960, o jornalismo no Brasil passava por uma reformulação. Surgiam conceitos do jornalismo americano de uniformização dos textos com o *lead* iniciando as matérias e os jornais começaram a defender uma suposta imparcialidade total. Esse é um dos aspectos que Nelson questiona nas duas peças a serem analisadas: a imparcialidade era aparente para os leitores, mesmo que a produção das matérias pelos jornalistas não o fosse.

Em sua produção dramática, apesar de estar presente de forma mais superficial também em outras, três obras são marcadas pela presença da imprensa e por personagens que representam o jornalista: *Viúva, porém honesta*, *Boca de Ouro* e *O Beijo no Asfalto*. Após uma pesquisa inicial, que buscou identificar a presença e influência da imprensa e do jornalista na narrativa, decidiu-se trabalhar apenas com as duas últimas. Em *Viúva, porém honesta*, a imprensa é apresentada na figura de um dono de jornal e de um crítico de teatro. A peça foi a primeira a apresentar a imprensa de forma mais marcante na trama, e era uma resposta às críticas que Nelson recebeu em peças que escrevera anteriormente. O autor ironiza as possíveis manipulações e jogos de poder da imprensa no texto, mas a figura do repórter não se sobressai e não é o enfoque da narrativa. Enquanto nas outras duas é apresentado o processo de elaboração das notícias e das matérias, bem como o efeito da imprensa na sociedade. Além disso, nessas duas peças o jornalista tem um papel fundamental, que transpassa toda a obra.

As personagens jornalistas encontradas nessas peças são: Secretário, Caveirinha, Repórter, Fotógrafo e Locutor em *Boca de Ouro*, e o repórter Amado Ribeiro e um Fotógrafo na peça *O Beijo no Asfalto*. Para o estudo dessas personagens serão utilizados métodos da análise narrativa. Entre os autores consultados para a elaboração da análise destacam-se Brait

¹ Sábato Magaldi foi o responsável, em 1980, por organizar as peças de Nelson Rodrigues na primeira edição de seu "Teatro Completo", que foi apresentado em quatro volumes: Peças Psicológicas, Peças Míticas e Tragédias Cariocas I e II. Entre essas últimas, as tragédias, um aspecto comum são as referências a pessoas, lugares e mesmo gírias típicas do Rio de Janeiro.

(1985), Pallottini (1989) e Candido (2005), assim como conceitos fundamentais de Forster (1969) para o estudo das personagens e Barthes (2011) no que diz respeito à narrativa. É preciso destacar a contribuição do trabalho de Pallottini (1989), cujo tema aborda especificamente a personagem dramática. A partir da análise narrativa da personagem foi realizada uma confrontação das atitudes das personagens enquanto profissionais de imprensa e os princípios éticos do jornalismo e da comunicação, baseando-se em Bucci (2000) e Barros Filho (1995). Também são relacionados nesse estudo conceitos das teorias do jornalismo de Traquina (2002) e a abordagem de Angrimani Sobrinho (1995) e Pedroso (2001) sobre o sensacionalismo na imprensa. O panorama histórico da imprensa no Brasil em 1950 e 1960 é realizado a partir das contribuições de Barbosa (2007), Abreu, Ferreira e Ramos (1996), Romancini e Lago (2007) e Sodré (2011), além de textos do próprio Nelson Rodrigues reunidos nas coletâneas **A Cabra Vadia**, **O Óbvio Ululante** e **O Reacionário**. A obra de Ruy Castro: **O Anjo Pornográfico**, de 1992, que apresenta a biografia de Nelson Rodrigues, também é apresentada ao longo de todo o trabalho.

Nelson Rodrigues é um autor sempre estudado na Academia, tanto em seus textos ligados diretamente ao jornalismo quanto em suas obras ficcionais. Cabe nesta análise destacar a dissertação de mestrado em Letras de Daniel de Thomaz, defendida em 2002, na Universidade Presbiteriana Mackenzie: *Aspectos da ética Jornalística no Discurso Teatral de Nelson Rodrigues na Peça 'O Beijo no Asfalto*. Apesar das semelhanças em relação ao tema, também é preciso ressaltar a diferente metodologia utilizada por Thomaz, que identifica aspectos das peças através da análise do discurso.

No primeiro capítulo desse trabalho será apresentada uma breve biografia do autor, com destaque para a importância do jornalismo em sua vida e de sua família. Também serão apresentadas as duas peças analisadas nessa pesquisa. O segundo capítulo será dedicado à retomada histórica da imprensa nas décadas de 1950 e 1960, período em que as peças foram escritas, a relação de Nelson Rodrigues com essa imprensa e o sensacionalismo da mesma. O terceiro buscará realizar a análise narrativa das personagens identificadas, bem como as reflexões finais acerca dessa análise. Por fim, a conclusão fará uma breve síntese dos aspectos apresentados nos outros capítulos e últimas observações.

A motivação dessa pesquisa vem do desejo de estudar Nelson Rodrigues, especialmente suas obras teatrais. O primeiro contato com o dramaturgo veio em 2010, a partir da montagem de conclusão do curso de Formação de Atores do TEPA (Teatro Escola de

Porto Alegre). Por ocasião dos 20 anos de morte de Nelson Rodrigues ele foi escolhido como tema para a montagem final do curso. Intitulada *O Anjo Pornográfico*, a peça reunia cenas de algumas das peças escritas pelo dramaturgo, assim como episódios da vida de Nelson Rodrigues retirados do livro de Castro (1992). Foi nesse primeiro trabalho que surgiu a oportunidade de conhecer as obras do escritor. Como já estava cursando a graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, o modo como o escritor descrevia o jornalista em suas obras foi surpreendente, e assim veio o interesse em aprofundar esse tema no presente estudo.

Nelson Rodrigues teve a oportunidade de participar de muitas fases do jornalismo brasileiro, conviveu com importantes jornalistas e personalidades, e suas peças, sempre críticas, foram onde ele pode expressar suas impressões. Como o escritor apresenta as redações de jornais e o jornalista? Como as personagens são caracterizadas? Haveria características comuns a todas elas? Como essas personagens se relacionam? Quais são os conflitos éticos que o autor apresenta através do texto? São questões levantadas a partir da leitura das peças de Nelson Rodrigues, e que serão aprofundadas e elucidadas ao longo do trabalho.

2 NELSON RODRIGUES: VIDA, CARREIRA E OBRAS

Este capítulo volta-se para um estudo biográfico sobre Nelson Rodrigues, episódios marcantes de sua vida, sua carreira e algumas de suas principais obras, com destaque para os textos dramáticos, além de apresentar as peças que são o objeto de pesquisa desse trabalho. Para isso, o seguinte capítulo se subdivide em: 2.1.1 – *Vida e Carreira de Nelson Rodrigues*, 2.1.2 – *A Vida como ela é... e as Tragédias Cariocas* e 2.2 – *O jornalista no teatro de Nelson Rodrigues: O Beijo no Asfalto e Boca de Ouro*.

Para a primeira parte, foram consultadas, principalmente, a biografia escrita por Ruy Castro em 1992, **O Anjo Pornográfico**. Assim como crônicas escritas por Nelson Rodrigues em sua coluna *Confissões*, no Jornal *O Globo* e republicadas em **A Cabra Vadia** e **O Reacionário – Memórias e Confissões**. Ressalta-se, também, a contribuição da dissertação de mestrado de Karine Claussen Vannucci, *O Jornalismo de Nelson Rodrigues: A crônica como espaço de intervenção no mundo social*, escrita em 2004. Dessa forma, visa-se contextualizar a criação das peças a serem analisadas e aprofundar o conhecimento sobre a vida do autor.

Também serão apresentadas as duas peças analisadas neste trabalho: *O Beijo no Asfalto* e *Boca de Ouro*. As referências sobre elas vêm das edições: **O Beijo no Asfalto**, de 2004, e **Boca de Ouro**, de 2012, publicadas pela editora Nova Fronteira.

2.1.1 VIDA E CARREIRA DE NELSON RODRIGUES

Como indica Castro (1992), antes do nascimento de Nelson Rodrigues, o jornalismo já era presente na vida da família do autor. Em Pernambuco, seu pai Mário Rodrigues fundou o *Jornal da República*. Um ano depois, em 23 de agosto de 1912, nascia Nelson, o quinto filho de Maria Esther e Mário Rodrigues. Era uma época em que os jornais eram fortemente vinculados à política local, apoiando abertamente um ou outro candidato. Quando a situação política do estado piorou e Mário Rodrigues percebeu que o governo de Dantas Barreto (o político defendido pelo *Jornal da República*) estava prestes a ser derrubado, ele decidiu partir para o Rio de Janeiro. Pouco tempo depois, foi seguido pela mulher e pelos filhos, que chegaram à cidade em 1916.

Assim que chegou, Mário Rodrigues conseguiu um emprego como redator parlamentar no *Correio da Manhã*, de Edmundo Bittencourt. A família encontrou uma casa na

Rua Alegre, no bairro Aldeia Campista. O lugar, de acordo com Castro (1992), era repleto de vizinhas que passavam o dia na janela observando os moradores, outras eram “solteironas ressentidas e adúlteras voluptuosas. [...] Onde você já viu esse cenário e esses personagens? Em Nelson Rodrigues, claro. Pois esse cenário e personagens eram reais e compunham a paisagem da Rua Alegre.” (CASTRO, 1992, p. 22).

Aos sete anos, Nelson foi matriculado na escola pública Prudente de Moraes. Foi nessa escola em que ocorreu uma das histórias que o escritor mais lembrava, segundo Castro (1992). Em um concurso de redações, cada aluno poderia escrever sobre o tema que preferisse e o melhor, escolhido pela professora, seria lido em voz alta para a classe. Quando a única jurada leu as redações, decidiu por escolher duas vencedoras, e não uma. A redação de Nelson deveria ser premiada, mas nunca poderia ser lida em classe. “[...] Era uma história de adultério. Um marido chega de surpresa em casa, entra no quarto, vê a mulher nua na cama e o vulto de um homem pulando pela janela e sumindo na madrugada. O marido pega uma faca e liquida a mulher. Depois ajoelha-se e pede perdão” (CASTRO, 1992, p. 24).

Em pouco tempo Nelson já lia tudo em que conseguia pôr as mãos e passar os olhos. Nelson relatou posteriormente, em sua coluna *Confissões*: “Saí do *Tico-Tico*² para as histórias de amor e morte. Descobria que o homem mata e se mata por amor. E, quando num crime havia amor, eu me crispava de beleza” (RODRIGUES, s/d, p. 106). O autor também descreve em outro texto da coluna que suas impressões da infância tinham um ar dramático. “De Dostoievski passo à minha infância. Há bastante de Dostoievski, bastante de Dickens, na rua Alegre, em Aldeia Campista. [...] É uma semelhança, digamos assim, de atmosfera” (RODRIGUES, 1993, p. 43).

Outras passagens vividas por Nelson em sua infância na Rua Alegre poderiam explicar alguns componentes da sua obra posterior, como aponta Castro (1992, pg. 30). Um exemplo eram os velórios constantes da vizinhança. Uma dessas vizinhas velou sua filha, cujo nome era Alaíde, o mesmo da personagem principal da peça *Vestido de Noiva*, que projetaria o dramaturgo no cenário teatral. Outro momento ocorreu na mudança da família Rodrigues para uma casa em Copacabana. Em um baú no sótão, as irmãs de Nelson encontraram um diário de uma adolescente. Anos mais tarde, na peça *Vestido de Noiva*, a personagem principal também encontra, logo depois de se mudar, um baú com um diário no sótão de casa.

² A revista *O Tico Tico*, lançada pelo jornalista Luís Bartolomeu de Souza e Silva, foi a primeira a publicar histórias em quadrinhos no Brasil. Sua primeira edição saiu no dia 11 de outubro de 1905.

Ainda sobre a peça *Vestido de Noiva*, o autor declara em sua coluna *Confissões*, ao relatar a morte da irmã Dora, como, posteriormente, uma das cenas da peça foi inspirada por sua memória: “Vinte anos depois escrevi a peça *Vestido de Noiva*. No segundo ato uma das noivas, Alaíde, suspira: ‘- Enterro de anjo é mais bonito do que de gente grande’. Era a nostalgia de minha irmã Dorinha” (RODRIGUES, 1993, p. 78).

Em 1925, Mário Rodrigues pediu demissão do *Correio da Manhã* e, novamente, abriu seu próprio jornal: *A Manhã*. Nelson, então com 13 anos, começou a trabalhar na seção de polícia do jornal. “Aos olhos de hoje parece esquisito que um jovem repórter, podendo escolher à vontade, como Nelson, pedisse para começar pela seção de polícia. Mas, em 1925, nada mais natural. [...] os repórteres policiais eram as estrelas da redação” (CASTRO, 1992, p. 47). Nesses primeiros anos no jornalismo, Nelson se deparava com os crimes passionais comumente divulgados nos jornais da época e futuramente tão explorados pelo autor. Nelson Rodrigues relataria que “no fim de um ano de métier, o repórter de polícia adquire uma experiência de Balzac. Com seis meses de atividade profissional eu julgava conhecer todas as danças do homem e da mulher. Eu poderia, se quisesse, organizar um prodigioso elenco de infiéis” (RODRIGUES, s/d, p.66).

Castro (1992) descreve como os profissionais da redação se organizavam para apurar uma notícia. Eles formavam a chamada “caravana”, que se constituía em repórter acompanhado por um fotógrafo. É possível fazer um paralelo sobre como são relatados os procedimentos dos jornalistas com algumas das ações das personagens a serem analisadas no decorrer desse estudo.

A “caravana” era onipotente. Não se limitava a entrevistar os parentes da vítima ou do assassino. Quando chegavam antes da polícia, repórter e fotógrafo julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da família e surrupiar fotos, cartas íntimas e róis de roupa do falecido. Os vizinhos eram ouvidos. Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições. Como se não bastasse, era estimulado, quase intimado pela chefia, a mentir descaradamente. [...] De volta à redação, o repórter despejava o material na mesa do redator e este esfregava as mãos antes de exercer sobre ele os seus pendores de ficcionista (CASTRO, 1992, p. 47).

Logo Nelson Rodrigues conseguiu espaço como redator do jornal, sem sair para apurar as notícias, ele permanecia escrevendo os casos que eram trazidos pelos repórteres. “Nelson impressionava a todos pelo seu talento em dramatizar pequenos fatos do dia-a-dia. O corriqueiro era transformado por ele em histórias criativas. Naquela época o jornalismo tendia

para a subjetividade da notícia” (GERAB, 2008, p. 19). O autor só saía para apurar se fossem casos de namorados que faziam pactos de morte, quando estes surgiam, ele era o primeiro a ser avisado na redação. Transformava as informações que coletava em histórias descritas com mínimos detalhes, e, na imprensa sensacionalista da época, imaginava e dramatizava a maior parte. Vannucci ressalta que “para Nelson havia um elemento de ficção no jornalismo da década de 20 que se perdeu. [...]. Os jornalistas sentiam-se obrigados a fazer literatura” (VANNUCCI, 2004, p. 67). Por vezes Nelson estendia as histórias em tramas que duravam dias, o que “servia-lhe também para exercitar sua capacidade de imaginar diálogos e descrever cenários” (CASTRO, 1992, p. 48).

Mário Rodrigues perderia o jornal para o seu sócio Antônio Faustino Porto. Castro (1992) explica que este assumiu as dívidas de Mário em troca de suas ações e tornou-se sócio majoritário. Logo de início, Mário não aceitou as imposições editoriais do recente proprietário do jornal, e, em 1928, menos de dois meses depois de perder *A Manhã*, fundou seu novo jornal *Crítica*, ainda mais agressivo e sensacionalista que o anterior. Nelson deixou a seção de polícia e começou a trabalhar cobrindo os esportes ao lado dos irmãos Mário Filho e Joffre.

Apesar do cunho político que Mário Rodrigues deu ao jornal, a seção de polícia também disputava para ganhar as capas do jornal *Crítica*. Como comenta Castro (1992, p. 81), “era como ler um folhetim. E havia as histórias que ‘Crítica’, não que inventasse, mas exagerava e tornava o assunto da cidade”. Mário Rodrigues não apoiava a forma excessiva como eram apresentados os crimes na seção, ainda que ele seguisse a mesma linha editorial em relação à política. Como veremos a seguir, a forma como Nelson Rodrigues construiu as personagens jornalistas resgata como trabalhavam os repórteres e redatores no jornal de seu pai, exagerando a notícia, ou, no caso da personagem Amado Ribeiro, até rompendo os limites do discurso jornalístico e inventando-a.

No dia 26 de dezembro de 1929, o jornal *Crítica* publicou uma matéria sobre o divórcio de um conhecido casal do Rio de Janeiro. O texto acusava a esposa, Sylvia Seraphim, de traição, o que teria motivado o desquite. Como era comum, o texto era bastante ofensivo. Ao saber que o *Crítica* estava produzindo uma matéria sobre esse assunto, “a mulher, pivô do caso, por ser colaboradora de vários jornais cariocas, tentara usar de sua influência para que nada fosse publicado sobre sua separação” (GERAB, 2008, p. 20). No mesmo dia em que leu a notícia, Sylvia Seraphim dirigiu-se à redação de *Crítica* com o

objetivo de matar o responsável pelo jornal. Mário Rodrigues, o diretor, não estava na redação, nem seu filho Mário Filho, seu presumível representante. Quem atendeu Sylvia foi Roberto Rodrigues, o filho e irmão mais admirado entre a família. Os dois entraram em uma sala, fecharam a porta e após alguns instantes Sylvia alvejou Roberto, ferindo-o fatalmente.

É importante ressaltar como a morte do irmão afetou Nelson Rodrigues e sua família. Como afirma Castro (1992, p. 94): “ninguém conseguirá penetrar no teatro de Nelson Rodrigues sem entender a tragédia provocada pela morte de Roberto”. O próprio escritor continuaria a relatar o episódio, anos mais tarde, em sua coluna *Confissões* do jornal *O Globo*:

Sofri muito na carne e na alma. Primeiro, foi em 1929, no dia seguinte ao natal. Às duas horas da tarde, ou menos um pouco, vi meu irmão Roberto ser assassinado. [...] Morreu errado, ou, por outra, morreu porque era “filho de Mário Rodrigues”. E, no velório, sempre que alguém vinha abraçar meu pai, meu pai soluçava: -“Essa bala era pra mim” (RODRIGUES, p. 8).

Mário Rodrigues foi o mais afetado pela morte do filho e faleceu dois meses depois de trombose cerebral. Todos esses acontecimentos foram concomitantes a tomada do poder por Getúlio Vargas, em 1930. O *Crítica*, politicamente contrário ao atual presidente, já estava a beira de fechar as portas quando vândalos destruíram a redação; de tudo que havia no prédio, a família só conseguiu resgatar a coleção do jornal.

A família começou a vender os bens para conseguir se sustentar, pois, dos doze filhos de Maria Esther, apenas quatro ou cinco tinham idade suficiente para procurar emprego. Depois de alguns meses, foi Mário Filho quem finalmente conseguiu trabalho junto a Roberto Marinho. Ele assumiu a página de esportes do jornal *O Globo* e trouxe seus irmãos, Nelson e Joffre, para trabalhar com ele, ainda que sem receber um salário, os dois só tiveram a carteira assinada um ano depois. O período de penúria dos Rodrigues acabou por causar em Nelson uma tuberculose que o deixaria com sequelas por toda a vida. Em 1934, antes da descoberta da penicilina, a tuberculose era apaziguada com repouso, alimentação e ar puro. Assim, Nelson foi internado em um sanatório na cidade de Campos do Jordão. É de lá que se tem o registro da primeira experiência dramática do escritor.

Um dia, já em 1935, um doente teve a ideia de encenarem um teatrinho, uma comédia. Por que não? Tinham o elenco (um ou outro homem se vestiria de mulher), a platéia (os enfermeiros e os doentes em pior estado) e até mesmo o autor: Nelson. [...] Nelson gostou da idéia. Escreveu um “sketch” cômico sobre eles mesmos, criou situações em que todos poderiam se reconhecer. A platéia, logo às primeiras cenas, começou a gargalhar e foi uma patuscada geral. Alguns, de tanto rir, tinham acessos de tosse, e só por isso a brincadeira não se repetiu (CASTRO, 1992, p. 130).

Nelson saiu do sanatório em 1935, mas, conforme Vannucci (2004), ele ainda teria pelo menos cinco recaídas nos anos seguintes e teve que retornar ao sanatório outras três vezes. Até que finalmente fez o tratamento com estreptomicina quase quinze anos depois, em 1949. A tuberculose, no entanto, o atingiria de outra forma. Em 1936, seu irmão, Joffre, foi diagnosticado com a doença e viria a falecer sete meses depois. Era o irmão mais próximo de Nelson, que não se conformava e se culpava como o transmissor da doença ao irmão.

Quando retornou ao jornal *O Globo*, Nelson foi transferido da página dos esportes para ser redator do tablôide de histórias em quadrinhos recém-lançado: *O Globo Juvenil*. No mesmo período, escreveu sua primeira crítica, sobre uma ópera brasileira do compositor Carlos de Mesquita, *Esmeralda*. Assim, em 1937, ao mesmo tempo em que assumiu seu posto no tablôide infantil, Nelson passou a revezar com o crítico Oscar d'Alva a coluna *O Globo na arte lírica* que circulou até 1943. Castro (1992) ressalta a importância desse envolvimento para que Nelson desenvolvesse um conhecimento cênico (luz, cenário, sonoplastia) que viria a aplicar quando escreveu suas primeiras peças: *A mulher sem pecado* e *Vestido de Noiva*.

Em 1941, já casado com Elza e à espera do primeiro filho, Castro (1992) relata que Nelson percebeu como poderia aumentar sua renda escrevendo peças de teatro, e assim foi criada *A mulher sem pecado*.

Bem me lembro de minha primeira peça, “A Mulher Sem Pecado”. Minha primeira intenção, e estritamente mercenária, era fazer uma chanchada, e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis [...] Todavia, no meio do primeiro ato comecei minha ambição literária. E o curioso é que, até então, me sentia romancista e não teatrólogo (RODRIGUES, s/d, p. 159)

Nelson procurou críticos de diversos jornais para que avaliassem o texto, mas não conseguiu que ela fosse encenada até que, com ajuda de contatos que seu irmão Mário Filho tinha no governo e no cenário cultural, a peça chegou ao Serviço Nacional de Teatro que a enviou para a *Comédia Brasileira*, uma das companhias subsidiadas pela entidade. Em 1942, a peça estreou, mas não teve muito sucesso e ficou apenas duas semanas em cartaz.

No ano seguinte, em 1943, Nelson escreveu a obra que o consagraria como o precursor do teatro moderno no Brasil: *Vestido de Noiva*. Vannucci (2004) comenta que, da mesma forma como fez com sua peça anterior, o escritor saiu em busca de críticos que lessem e avaliassem o texto antes mesmo de procurar alguém que a encenasse. Conseguiu

recomendações de críticos como Manuel Bandeira, que consagrou a peça. Encontrou, então, alguém disposto a realizar a montagem: um grupo de teatro formado por jovens amadores: *Os Comediantes*, do qual fazia parte o diretor polonês Zbigniew Ziembinski e o cenógrafo Thomaz Santa Rosa. O espetáculo estreou em dezembro do mesmo ano.

Castro (1992) descreve que o teatro brasileiro daquela época era dominado por chanchadas escritas especialmente para alguns atores. Ao diretor cabia a função de “ensaiador”, e os cenários iam da sala de estar a de jantar. *Vestido de Noiva* estreava subvertendo toda essa ordem do teatro nacional. Seu texto tinha influências cinematográficas, a mesma personagem aparecia de noiva em uma cena e com roupas comuns na seguinte, tudo se passava em três espaços dramáticos: o da realidade, o da memória e o da imaginação da personagem principal.

A platéia podia esperar por muita coisa, mas não pelo que transcorria diante dos seus olhos: 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, 20 refletores, 25 pessoas no palco e 32 personagens, contando os quatro pequenos jornalistas de verdade que gritavam as manchetes de “A Noite”. Mesas e cadeiras subiam e desciam no palco, manobradas por cordões invisíveis. Um personagem se transformava em outro, e depois em outro, vivido pelo mesmo ator. Os planos se cruzavam, se sobrepunham, se confundiam (CASTRO, 1992, p. 172).

Antes mesmo de estrear, a peça já era consagrada pelos críticos. Castro (1992) descreve a crítica de Manuel Bandeira em *A Manhã* do dia 6 de fevereiro de 1943, em que o crítico declara: “Vestido de Noiva’, em outro meio, consagraria o autor. Que será aqui? Se for bem aceita, consagrará... o público”. Após a estreia, a peça continuou a ser elogiada pela crítica, mas destaca-se aqui, conforme Castro (1992), o hábito do próprio Nelson Rodrigues escrever as críticas que eram assinadas por outros jornalistas. No entanto, mesmo com o sucesso da peça, Nelson não teve retorno financeiro com *Vestido de Noiva*, e continuava no tablóide *O Globo Juvenil*. Até que, conforme Vannucci (2004), o escritor foi convidado a assumir duas revistas dos *Diários Associados*: *O Guri* e *Detetive*, em 1944, onde receberia sete vezes mais. Pouco tempo depois de começar a trabalhar lá, seu chefe, Freddy Chateaubriand, decidiu lançar um folhetim para aumentar a circulação d’*O Jornal*, carro-chefe das organizações. Nelson assumiu a responsabilidade de escrevê-lo, mas sob o pseudônimo de Suzana Flag. Assim foi lançado *Meu destino é pecar*, o primeiro folhetim do escritor. Foram 38 capítulos posteriormente publicados também em livro. Em 1946, no mesmo jornal e ainda sob o nome Suzana Flag, Nelson escreveria o folhetim *Minha Vida*, espécie de autobiografia da personagem.

As peças escritas por Nelson Rodrigues nos anos seguintes foram, como aponta Castro (1992), as que lhe renderam o papel de “maldito”. *Álbum de Família*, escrita no fim de 1945 foi censurada no ano seguinte e só seria montada em 1967. A peça foi condenada até por críticos que saudaram o autor em *Vestido de Noiva*. Nelson relata, em sua coluna *Confissões*, do jornal *O Globo*, que: “*Álbum de família*, a tragédia que se seguiu a *Vestido de noiva*, inicia meu ciclo do ‘teatro desagradável’. [...] A partir de *Álbum de família*, tornei-me um abominável autor. Por toda a parte só encontrava ex-admiradores” (RODRIGUES, 1991, p. 286). No mesmo texto, Nelson explica o que seria o seu Teatro Desagradável: “O ‘teatro desagradável’ ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu no palco e não tem a noção da própria identidade [...] E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a distância crítica” (RODRIGUES, 1991, p. 286).

Sua peça subsequente, *Anjo Negro*, também foi censurada, mas, com alguns contatos, Nelson conseguiu a liberação. A peça ficou dois meses em cartaz, um sucesso de público para a época, mas também foi condenada pela crítica. *Senhora dos afogados*, de 1948, também seria censurada, e só viria a ser encenada seis anos mais tarde. *Dorotéia*, de 1950, passaria imune pela censura, mas, com características cênicas que só ficariam claras depois da concepção do Teatro do Absurdo de Beckett e Ionesco, ela foi mal recebida pelo público e teve sua temporada reduzida, ficou apenas treze dias em cartaz (CASTRO, 1992, p. 218). Nelson Rodrigues (1991) escreveria em sua coluna no jornal *O Globo* que durante vinte anos ele foi o único autor obscuro do teatro brasileiro. Nelson estava decepcionado com a forma como eram recebidos seus textos dramáticos. “Quando visto pela última vez, ele era o gênio de ‘Vestido de Noiva’, a peça que iria correr o mundo. De repente, era o autor interdito e, se levado à cena, desgostado e desprezado até pelos amigos” (CASTRO, 1992, p. 227).

2.1.2 A VIDA COMO ELA É... E AS TRAGÉDIAS CARIOCAS

Em 1951, Samuel Wainer convidou Augusto Rodrigues, irmão de Nelson, para ser o responsável pela página de esportes do jornal *Última Hora*, que lançaria em junho. Augusto aceitou e, com o aval de Wainer, garantiu a Nelson o cargo de redator no jornal. A redação de *Última Hora* era totalmente diferente dos outros lugares onde o escritor havia trabalhado. O prédio da redação havia sido projetado para o jornal *Diário Carioca*, conhecido pelas suas reformas editoriais e gráficas nos anos 50. Nessa época, como veremos no capítulo seguinte desse estudo, o jornalismo brasileiro passaria por inúmeras reformulações. O jornal *Última Hora* foi um dos protagonistas dessas reformas. Entre as principais mudanças estavam

técnicas do jornalismo americano que começavam a ser integradas à imprensa no Brasil, com regras de *lead*³ e *copy desk*⁴ e a abolição de textos literários, tudo para promover a imagem de objetividade do jornal.

Pouco depois de passar a integrar a equipe, Samuel Wainer convidou seu irmão, Nelson Rodrigues, a escrever uma coluna baseada em algum fato real da atualidade. Esse novo espaço no jornal concedido ao escritor se tornaria uma das obras mais conhecidas de Nelson Rodrigues. *A Vida como ela é...* retratava o cotidiano dos moradores do Rio de Janeiro, com gírias e costumes tipicamente cariocas. As tramas eram quase sempre de amor e adultério. Em princípio, a seção deveria retratar notícias policiais com uma linguagem mais literária, mas ainda mantendo-se fiel aos fatos levantados, Nelson Rodrigues, no entanto, não conseguiu conter-se ao que era relatado, imaginando parte da história que escrevia; a seção foi então modificada.

Em sua autobiografia **Minha Razão de Viver**, Samuel Wainer relata a criação da coluna:

Num domingo, recebi a notícia de que um casal que viajava em lua-de-mel morreria na queda de um avião. Achei que aquela história poderia render uma excelente reportagem. Chamei Nelson Rodrigues, meu redator de esportes, e perguntei-lhe se aceitava escrever uma coluna diária baseada em fatos policiais. [...] Eu apenas queria que ele desse um tratamento mais colorido, menos burocrático, a um certo tipo de notícia. Nelson afinal cedeu. Sentou-se à máquina e, pouco depois, entregou-me um texto sobre o casal que morreria no desastre de avião. Era uma obra-prima, mas notei que alguns detalhes – nomes, situações – haviam sido modificados. Chamei Nelson e pedi-lhe que fizesse as correções.

-Não, a realidade não é essa – respondeu-me – A vida como ela é é outra coisa.

Eu me rendi ao argumento e imediatamente mudei o título da seção. Deveria chamar-se ‘Atire a primeira pedra’, mas ficou com o título de ‘A vida como ela é’ (WAINER, 1989, p. 152).

Em 1953, Nelson Rodrigues estreou outra obra no Teatro Municipal: *A Falecida*, a primeira das peças que seriam posteriormente classificadas como Tragédias Cariocas. “Seria o reencontro de seu teatro com o sucesso comercial. E, pelo que já passara, já não era sem tempo. Cansado de desagradar à platéia, aos críticos e à censura, Nelson iria agora pelo menos agradar a si mesmo” (CASTRO, 1992, p. 248). *Perdoa-me por me traíres*, outra tragédia

³ O *lead* introduz no jornalismo a necessidade de apresentar todas as informações principais no primeiro parágrafo, respondendo às perguntas: o quê, quem, onde, quando, como e por quê.

⁴ O *copy-desk* era formado por revisores de texto cujo trabalho era identificar expressões ou aspectos literários nos textos e removê-los ou reescrevê-los.

carioca, estrearia em 1957, com o próprio autor interpretando uma das personagens. Foi a primeira e única vez em que Nelson Rodrigues representou um papel. Anos depois, Nelson relembrou sua participação “Embora sendo o pior ator do mundo, representei, imaginem, eu representei” (RODRIGUES, 1991, p. 287). A peça foi um sucesso comercial, tendo sua temporada expandida de dez dias para dois meses, mas foi mal recebida pela crítica até mesmo no jornal *Última Hora*, onde ainda trabalhava.

No mesmo ano, *Viúva, porém honesta* foi escrita, ensaiada e montada. “Quando escreveu ‘Viúva, porém honesta’, Nelson continuava febril de ódio contra os críticos que haviam maltratado ‘Perdoa-me por me traíres’. Iria vingar-se agora num personagem de ‘Viúva, porém honesta’”, comenta Castro (1992, p. 281). A personagem a quem Castro se refere é Dorothy Dalton, um ‘crítico teatral das novas gerações’. A personagem é descrita por Nelson como um fugitivo de um hospício encontrado pelo diretor do jornal e contratado como crítico. A peça faz uma crítica também ao poder que teriam os donos de jornais. Uma das personagens principais é J. B., proprietário de um jornal que se considera com poder suficiente para nomear e demitir ministros. Foi só com a estréia de *Sete Gatinhos*, em 1958, que Nelson Rodrigues seria novamente aceito pela crítica.

Em 1959, Nelson Rodrigues começou a escrever seu primeiro folhetim assinado com o próprio nome, abandonando o pseudônimo de Suzana Flag. O título era *Asfalto Selvagem*.

Nelson misturava os personagens da ficção com figurantes de carne e osso – a maioria jornalistas, seus amigos, que apareciam no folhetim com seus próprios nomes, e, às vezes, nas piores situações. [...] Não se sabe como alguns deles não se irritaram com Nelson. O caso de Amado Ribeiro é o mais incrível: aos 27 anos em 1959, ele era exposto em “Asfalto Selvagem” como o repórter policial mais cafajeste da face da Terra (CASTRO, 1992, p. 303).

A mesma personagem que seria incluída na peça *O Beijo no Asfalto*, já era apresentada no folhetim diário de Nelson Rodrigues fazendo referência a um colega real de profissão, que não se importava de ser retratado. *Boca de Ouro* também teria personagens construídos a partir de pessoas reais. De acordo com Castro (1992), Nelson Rodrigues teria se inspirado em um motorista de ônibus com 27 dentes de ouro e no bicheiro carioca Arlindo Pimenta para criar a personagem protagonista da narrativa.

A peça *O Beijo no Asfalto* foi escrita em 1960, a pedido de Fernanda Montenegro e seu marido, Fernando Torres, para a companhia *Teatro dos Sete*. Nelson Rodrigues escreveu

a narrativa “inspirado na história de um velho repórter de *O Globo*, Pereira Rego, que fora atropelado em frente ao “Tabuleiro da Baiana” [...] Ao ver-se no chão, perto de morrer, pedira um beijo a uma pessoa que se debruçara para socorrê-lo” (CASTRO, 1992, p. 314). A peça foi um sucesso junto ao público, ficou sete meses em cartaz e projetou a companhia de teatro. Já Nelson Rodrigues pediria demissão do jornal *Última Hora* depois da estréia. “O texto não fazia referência apenas a Amado Ribeiro, mas também não contribuía para a imagem do jornal de Wainer” (Vannucci, 2004, p. 79). Fernanda Montenegro e Fernando Torres tinham as autorizações que foram concedidas para que todas as referências pudessem ser mostradas na peça. No entanto foi só ao assistir a encenação que Samuel teria percebido a exposição do jornal.

Nelson Rodrigues continuaria a fazer referências a pessoas reais em suas peças. Em 1962, escreveu *Otto Lara Resende ou Bonitinha mas Ordinária*. De acordo com Castro (1992), Nelson alegava que o título era uma homenagem. Otto Lara Resende já estava acostumado com as referências que o escritor lhe fazia em seus folhetins, assim como na coluna *A Vida como ela é...*, mas “ser o título da peça (e de uma peça como aquela) deixou Otto Lara Resende profundamente irritado” (CASTRO, 1992, p. 325).

Depois da demissão do jornal *Última Hora*, em 1960, Nelson Rodrigues foi contratado pelo jornal *O Globo* para escrever diariamente uma coluna de futebol: *À sombra das chuteiras imortais*. No mesmo ano começou a apresentar na televisão, ao lado de outros comentaristas esportivos, a *Grande Resenha Facit*, uma mesa redonda sobre futebol da TV Rio que ia ao ar nos domingos à noite. Foi também nessa época que suas peças começaram a ser adaptadas para o cinema; a primeira foi *Boca de Ouro*, seguida por *A Falecida*. Castro (1992) ressalta que Nelson investiria financeiramente no filme *A Falecida*, realizado em 1963, o que deixaria ao escritor novas dívidas que o levariam a vender grande parte de seus bens. No mesmo ano, Walter Clark, da TV Rio, começou a produzir novelas brasileiras e chamou Nelson para escrevê-las; assim foi criada *A morta sem espelho*. De acordo com Vanucci (2004), Nelson foi o autor da primeira telenovela nacional. Ainda escreveria *Sonho de amor* e *O desconhecido*. Todas consideradas impróprias para qualquer horário antes da meia-noite.

Em 1966, Carlos Lacerda lançou uma editora, a Nova Fronteira, e convidou Nelson Rodrigues para escrever um romance. Castro (1992) comenta que assim, em dois meses, **O Casamento** foi escrito. Mas Carlos Lacerda, depois de ler os originais e ver que a obra descrevia incestos e perversões na véspera de um casamento, decidiu oferecer a obra a

Alfredo Machado, da Editora Eldorado. Esta sim publicou o romance. Foi um sucesso comercial. No entanto, com o Brasil já sob o controle dos militares, um mês depois do lançamento o livro foi censurado e recolhido das livrarias. Só em fevereiro de 1967 é que seria liberado e republicado.

Ainda em 1966, o escritor começou seu programa de entrevistas na recém-criada Rede Globo. *A Cabra Vadia* era apresentado uma vez por semana como um quadro de *Noite de Gala*. Vannucci (2004) declara que os programas de televisão passaram a ser a principal fonte de renda do escritor. O nome vinha de uma declaração que o escritor havia feito, de que certas confidências só poderiam ser feitas a uma cabra vadia.

No ano seguinte, em fevereiro de 1967, paralelamente à sua coluna de crônicas esportivas no jornal *O Globo* e aos dois programas que apresentava na Rede Globo (*Grande Resenha Facit* migrara para a emissora), Nelson começou a escrever a coluna *Memórias* no *Correio da Manhã*. Eram textos pessoais, a princípio “reminiscências autobiográficas, nada impedindo que Nelson, se quisesse, comentasse também os assuntos da atualidade” (CASTRO, 1992, p. 353). Vanucci (2004) afirma que, depois de dois textos criticando Carlos Drummond de Andrade e um pedido de aumento salarial, Nelson Rodrigues optou por sair do *Correio da Manhã* e começou a escrever uma coluna com o mesmo caráter no jornal *O Globo*, intitulada *Confissões*. Essas crônicas “deixariam rapidamente de ser uma continuação das ‘Memórias’ para tornar-se uma zona de combate entre Nelson e o mundo em rápida transformação” (CASTRO, 1992, p. 368).

Esses textos são um importante registro sobre Nelson Rodrigues. Vanucci ressalta que: “quando chega a escrevê-las, o jornalista traz consigo uma bagagem pessoal e profissional de inestimável valor [...] Trata-se de alguém que tem uma longa história no jornalismo [...] que pensou e repensou, inúmeras vezes, a própria atividade profissional” (VANUCCI, 2004, p. 87).

Ao mesmo tempo, o Brasil mudava, estava sob o comando de uma ditadura militar e uma das formas de expressão encontradas pela resistência era o teatro. Castro (1992) ressalta que Nelson nunca simpatizou com o teatro de esquerda, era anticomunista (se declarava democrata) e continuou com a mesma opinião durante o regime militar. Ele também não aprovava a ideia de grupos, passeatas e multidões onde todos defendiam uma mesma causa. O próprio escritor justificava: “Imaginemos um Dante. Se vivesse em nossos dias,

estaria dispensado de fazer a *Divina comédia*. Bastaria que desfilasse da Cinelândia à Candelária” (RODRIGUES, 1991, p. 129).

Os grupos de teatro se opuseram a ele, renegando-o dentro da categoria. “A Nelson incomodava aquela politização desenfreada que penetrava por todos os poros. O teatro não fazia mais teatro, fazia política [...] Encenavam-se mais assembleias do que peças” (CASTRO, 1992, p. 370). Ainda assim, Nelson condenava a censura. *Toda nudez será castigada* estava sendo ensaiada em Natal, até ser também proibida pela censura em 1968. O escritor declarava ser o autor mais censurado da história brasileira, com sete interdições (RODRIGUES, 1991) e participou de uma única manifestação: *Cultura contra censura*, pouco antes do governo instituir o AI-5⁵.

Nelson Rodrigues não era o único intelectual a apoiar os militares, mas era um dos mais populares e com acesso a diversos veículos. “Venho com a Revolução desde o primeiro momento e antes do primeiro momento. Sim, muito antes do primeiro momento eu já achava que só as Forças Armadas podiam salvar o Brasil.” (RODRIGUES, 1991, p. 190). Foi também nessa coluna que Nelson defendeu os militares, alegando que não ocorriam torturas a presos políticos como era difundido na imprensa internacional. Rodrigues (1991) relatou em sua coluna *Confissões* um diálogo que teria ocorrido entre ele e o então presidente Médici, no texto “Conversas Brasileiras” publicado na coluna *Confissões* jornal *O Globo*, em 09/05/1970. Nele o dramaturgo questiona o presidente se existiria tortura no Brasil, como afirmava a imprensa internacional, o que Médici nega com veemência. No entanto, como revelado pelo projeto “Brasil Nunca mais”, desenvolvido entre 1979 e 1985 e que reuniu milhares de documentos, a tortura foi um método utilizado em larga escala pelos militares durante a ditadura para obter confissões de presos políticos. Conforme Castro (1992), Nelson Rodrigues acaba por reconhecer o uso de tortura pelos militares depois que seu próprio filho foi preso e torturado.

Os elogios ao governo militar que Nelson Rodrigues escrevia em sua coluna no jornal garantiam influência dele junto ao poder, o que permitia inclusive que o escritor intercedesse por presos políticos. Um dos casos foi o de Augusto Boal, defendido de forma pública, em texto publicado no jornal *O Globo*, por Nelson Rodrigues: “Há coisa de três ou

⁵ O Ato Institucional Nº 5, ou AI-5, foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao Golpe Civil-Militar de 1964 no Brasil. O Ato dava poderes extraordinários ao Presidente da República e suspendia várias garantias constitucionais, permitindo que os militares cassassem direitos políticos e intervissem nos municípios e estados. Sua primeira medida foi o fechamento do Congresso Nacional, até 21 de outubro de 1969.

quatro dias soube que ele estava preso em São Paulo. Nada se compara ao meu espanto e nada o descreve. Preso por quê? A troco de quê? Se me perguntarem o que faz Augusto Boal, darei esta resposta: - “Faz teatro” (RODRIGUES, 1991, p. 188). O filho do escritor, envolvido com a guerrilha armada do MR-8⁶, foi preso durante a ditadura. Nelson Rodrigues Filho ficou preso de 1972 a 1979. Como citado anteriormente, o jornalista só tomou conhecimento, ou só acreditou que ocorriam torturas contra prisioneiros no Brasil, depois de conversar com seu filho na prisão.

A volta de Nelson Rodrigues ao teatro foi em 1974 com *Anti-Nelson Rodrigues*, depois de um intervalo de oito anos desde *Toda nudez será castigada*. Castro (1992) conta que a peça fora escrita a pedido da atriz Neila Tavares. A saúde do escritor começou a piorar no mesmo ano, tinha principalmente problemas respiratórios, consequentes da tuberculose que o atingira quando jovem. Ainda escreveria sua última peça, *A serpente*, em 1979. No ano seguinte, aos 68 anos, Nelson morreu de trombose e insuficiência cardíaca, respiratória e circulatória. No mesmo dia, conforme Vanucci (2004, p. 86), foi publicado seu último texto na coluna *À sombra das chuteiras imortais*, que Nelson teria ditado a seu filho. Castro (1992) relata que, em seus últimos dias, durante crises de delírio, o escritor ainda “escrevia” em uma máquina imaginária.

2.2 O JORNALISTA NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES: *O BEIJO NO ASFALTO E BOCA DE OURO*

A personagem jornalista aparece em cinco das dezessete peças escritas por Nelson Rodrigues; são elas: *Vestido de Noiva*; *Viúva, porém honesta*; *Boca de Ouro*; *Beijo no Asfalto* e *Anti-Nelson Rodrigues*. Tendo trabalhado desde os 13 anos de idade em uma redação de jornal, o escritor teve a oportunidade de conhecer muitas facetas da profissão, e vivenciou as principais transformações no jornalismo brasileiro ao longo do século XX.

Os objetos empíricos deste estudo são as peças *O Beijo no Asfalto* e *Boca de Ouro*. A escolha dessas duas peças é resultado de uma pesquisa inicial que identificou nessas

⁶ Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR8) é uma organização política de ideologia socialista que participou da luta armada contra a ditadura militar brasileira e tinha como objetivo a instalação de um Estado socialista no Brasil. Surgida em 1964 no meio universitário da cidade de Niterói, no estado do Rio de Janeiro, com o nome de Dissidência do Rio de Janeiro (DI-RJ) foi depois rebatizada em memória ao dia em que Ernesto "Che" Guevara foi capturado, na Bolívia, em 8 de outubro de 1967. O movimento acabou por se afastar de ações armadas e se dedicar à atuação política, aliando-se ao MDB. O MR8 continua atuando até os dias de hoje, junto a diversas organizações políticas, como corrente no PMDB.

duas obras uma maior presença da personagem jornalista assim como maior influência desta no decorrer da narrativa.

A peça *Boca de Ouro* conta a história de um conhecido bicheiro homônimo do Rio de Janeiro. Essa personagem, apesar de ser a principal da peça, só é apresentada através de histórias contadas por terceiros, especificamente Dona Guigui, ex-amante do contraventor. Logo no primeiro ato, é narrada a redação de um jornal que recebe a notícia do falecimento de Boca de Ouro. A partir daí, o jornalista Caveirinha e um fotógrafo saem para encontrar Dona Guigui, a fim de conseguir mais informações sobre a vida de Boca de Ouro com o claro objetivo de produzir uma matéria sensacionalista. Eles buscam, principalmente, a narração de algum assassinato que o bicheiro tenha cometido. A narrativa é apresentada em dois espaços temporais: o presente, onde ocorre o falecimento do bicheiro e a apuração do jornal; e o passado, os *flashbacks*⁷ que apresentam as histórias lembradas por Dona Guigui. O que guia a narrativa, portanto, são as perguntas e a interação entre Caveirinha e Dona Guigui. As três narrações sobre o Boca de Ouro são induzidas pelas emoções de D. Guigui no presente, que é influenciada por Caveirinha. Elas apresentam três versões do bicheiro tão diferentes entre si que Nelson Rodrigues chega a sugerir que o protagonista seja representado por três atores diferentes.

A peça também é concluída com a descrição de uma narração radiofônica. Ao longo da narrativa, é possível observar toda a produção de uma notícia, desde o momento em que os jornalistas são avisados sobre o assassinato do bicheiro, passando pela apuração com Dona Guigui e pela mensagem que chega ao público através da transmissão radiofônica.

A peça foi escrita em 1959, no auge das mudanças do jornalismo no Brasil. Nelson Rodrigues trabalhava no jornal *Última Hora*, um dos protagonistas dessas mudanças. Surgiam novos jornais com formatos inovadores. Alguns deles, como declara Aguiar (2012, p. 111) “estabeleciam um contato com camadas da população até ali alijadas da imprensa. Nelson não via esse surto com bons olhos. Pior: via que esse sensacionalismo criava e desfazia mitos também da noite para o dia”. Assim como *Boca de Ouro* é apresentado em três versões diferentes por Dona Guigui, a imprensa sensacionalista também se aproximava da ficção ao superdimensionar os fatos e transformar as pessoas que participavam da história quase em personagens ficcionais, intensificando aspectos grotescos ou dramáticos.

⁷ Flashbacks são alusões a momentos do passado inseridos em um momento atual. No caso da peça *Boca de Ouro* os flashbacks são as lembranças do passado de D. Guigui que descreve a história de Boca de Ouro aos jornalistas no presente.

O Beijo no Asfalto também retrata a imprensa da época a partir de uma personagem: Amado Ribeiro. A peça começa com um acordo entre o jornalista Amado Ribeiro e o Delegado Cunha, os dois decidem criar uma história a partir de um incidente em que Arandir, a personagem principal da peça, atende o último pedido de um homem que tinha sido atropelado e pediu um beijo. Ao decorrer de três dias Amado Ribeiro noticia um enredo em que Arandir seria amante do atropelado. Com a ajuda do delegado Aruba, os dois impõem pessoas a dar depoimentos falsos, como a viúva do homem atropelado, e Amado Ribeiro publica a história no jornal *Última Hora* (citado inúmeras vezes no texto). Assim, a versão chega a diversas pessoas do círculo de Arandir, que começa a ser assediado no trabalho, e até mesmo sua própria esposa, Selminha, deixa de acreditar em sua versão do que aconteceu. Por fim, sendo uma tragédia carioca escrita por Nelson Rodrigues, a peça termina com o pai de Selminha confessando seu amor pelo genro e matando-o a tiros.

Cabe ressaltar como a peça afetou a vida profissional de Nelson Rodrigues. *O Beijo no Asfalto*, como citado anteriormente, foi escrita para o grupo de teatro de Fernanda Montenegro e seu marido Fernando Torres. Ao ver que o jornalista Amado Ribeiro, o Jornal *Última Hora* e até mesmo seu diretor, Samuel Wainer, eram citados na peça, os atores tomaram as providências necessárias e pediram a autorização escrita deles para que os nomes fossem citados. “Com Amado Ribeiro não houve problema. Assistiu a um ensaio, vibrou [...] Produziu ali mesmo uma declaração e assinou. Já Samuel Wainer não podia dar a carta, estava fora do Brasil. Um diretor interino forneceu-a, liberando o uso do título [*do jornal*]” (CASTRO, 1992, p. 316). Pouco depois, assim que retornou ao Brasil e após assistir a peça, o diretor de *Última Hora* pediu que o título de seu jornal fosse retirado dos diálogos. Nelson falou com Fernanda e o marido, mas eles se recusaram e alegaram que declaração anterior os autorizava a continuar utilizando o nome do jornal na peça. Nelson acabou pedindo demissão a Samuel Wainer. A relação dos dois já estava bastante deteriorada por um artigo que Nelson escrevera seis meses antes, elogiando Roberto Marinho, a peça foi apenas o ato final para sua saída do jornal.

Já é possível perceber, a partir dessa exposição introdutória das peças, algumas das falhas éticas das personagens jornalistas que são apresentadas por Nelson Rodrigues. O objetivo desse estudo é analisar essas falhas, a construção das personagens e seu significado dentro das peças, sua relação com as outras personagens, além da forma como os jornalistas são descritos e a relação entre o contexto de Nelson Rodrigues e o que é retratado. Tal análise será realizada a partir do terceiro capítulo desse trabalho.

3 CONTEXTO HISTÓRICO – A IMPRENSA NOS ANOS 1950 E 1960

Esse capítulo busca contextualizar a imprensa nos anos em que Nelson Rodrigues escreveu as duas peças a serem analisadas, *Boca de Ouro* e *O Beijo no Asfalto*, que datam, respectivamente, de 1959 e 1960. Será apresentado um breve panorama histórico sobre o Brasil e a imprensa, bem como depoimentos de Nelson Rodrigues sobre o jornalismo dessas décadas. Assim, o seguinte capítulo se subdivide em: 3.1 – *A Imprensa em transformação: O jornalismo nos anos 1950 e 1960* e 3.2 – *Nelson Rodrigues e a imprensa de 1950 e 1960: atuação e depoimentos*.

A justificativa principal para a apresentação desse conteúdo se deve ao fato de Nelson Rodrigues ter ambientado as peças no cenário do Rio de Janeiro contemporâneo da época, por isso a apresentação desse cenário histórico se faz necessária. Além disso, é importante ressaltar a visão do autor em relação ao jornalismo, de forma que possamos comparar o modo como são descritas as personagens jornalistas e a imprensa dentro da narrativa.

São referências, na contextualização histórica do Brasil e da imprensa do país, em 1950 e 1960, Barbosa (2007), Abreu, Ferreira e Ramos (1996), Romancini e Lago (2007) e Sodré (2011). Para os depoimentos de Nelson Rodrigues serão consultados textos do autor reunidos em dois livros **O Reacionário** e **A Cabra Vadia**. Além de Castro (1992), para a apresentação inicial de como o autor se inseria na imprensa durante as décadas de 1950 e 1960.

3.1 IMPRENSA EM TRANSFORMAÇÃO: O JORNALISMO NOS ANOS 1950 E 1960

As décadas de 1950 e 1960 foram períodos conturbados no cenário político e econômico do país. Desde a eleição de Getúlio Vargas e seu suicídio, passando pelos anos de presidência de Juscelino Kubitschek até o golpe militar de 1964 e o posterior acirramento da censura. Todos esses aspectos históricos estiveram relacionados ou atingiram a imprensa brasileira em maior ou menor grau. Como afirma Barbosa (2007), no jornalismo a modernização que ocorreu na década de 1950 sedimentou uma série de mudanças que vinham ocorrendo desde a primeira década do século, e que encontraram nos anos 1950 eco favorável ao discurso de neutralidade. Na década seguinte, em 1960, as condições políticas brasileiras (o Golpe de 1964 e a censura à imprensa) consolidariam esse processo de transformação do jornalismo no Rio de Janeiro. Sodré (2011) também afirma que foi durante a segunda metade

do século XX que se deu a plena transformação, iniciada na primeira década do século, de pequena para grande imprensa, passando a adotar características de empresa.

De acordo com Abreu (1996), as mudanças na estrutura produtiva no país nos anos 1950 levaram a uma substituição de importações, o que levou a uma maior diversificação da atividade produtiva no país, em especial da indústria; isso ocasionou um problema de suprimento de bens intermediários e bens de capital. Essa mudança passou a exigir quadros com uma formação profissional técnico-científica. Ao mesmo tempo, foi se formando uma sociedade de consumo em que cada setor de cultura se desenvolveu de forma diferente. “O teatro, o cinema, o rádio, a televisão, o disco, a publicidade, as editoras foram se estruturando como indústrias de massa ao longo dessa década para finalmente atingir [...] a configuração de uma indústria de bens culturais.” (ABREU, 1996, p. 16). Nesse cenário, a imprensa, que nos anos 1930 e 1940 dependia dos favores do Estado, de pequenos anúncios e da publicidade de lojas comerciais, começou, em 1950, a receber investimentos dos setores publicitários. Teve início a implantação no país de grandes agências de publicidade nacionais e estrangeiras. Assim, os jornais passaram a receber 80% de sua receita dos anunciantes. Sodré faz uma longa avaliação sobre o impacto dessas mudanças na imprensa, como veremos neste capítulo.

É também nesse período que, como relata Barbosa (2007), os jornalistas passaram a compartilhar um conjunto de crenças e posições, onde se destacam as representações dessa profissão e sua história. Os jornalistas buscam a independência do seu campo em relação ao literário a partir da construção de uma mítica de objetividade nos textos. Buscam, enfim, fundamentar a legitimação da profissão, construir o papel do jornalista na sociedade. Nesse sentido, os anos 1950 foram marcos no seu próprio discurso de um momento singular da profissão, onde teria começado o verdadeiro jornalismo, dando autonomia à profissão, feito pelos que seriam “verdadeiros” jornalistas, e que nesse período estabeleceram as novas diretrizes em como o jornalismo deveria ser apresentado e como os profissionais da imprensa deveriam fazer seu trabalho. Essas novas características seriam implementadas pelas reformas nos jornais propostas pelos seus donos. “São os ‘verdadeiros jornalistas’, na construção discursiva que reafirmam, que instauram na redação os padrões indispensáveis ao profissionalismo.” (BARBOSA, 2007, p. 157). Costa (2005) relata como o jornalismo no Brasil, que seguia o estilo francês, opinativo, seria substituído pelo estilo americano, conciso e objetivo, seguindo as regras da redação da matéria conforme o estilo de pirâmide invertida, respondendo às principais questões sobre a notícia logo no primeiro parágrafo.

Imprensa e poder político estavam ainda intimamente ligados nesse período. Getúlio Vargas foi eleito e tomou posse em 1951. De acordo com Romancini e Lago (2007) um passo importante para sua volta ao cenário político foi a visibilidade que conseguiu a partir da entrevista que concedeu ao então repórter d’*O Jornal*, Samuel Wainer, em 1949. A relação do presidente com o jornalista, além dos ataques constantes dos veículos tradicionais da imprensa, motivou a criação do jornal *Última Hora*, em junho de 1951, que seguiria uma linha editorial alinhada com a política do presidente. Em poucos meses a tiragem inicial de 17 mil foi para 70 mil exemplares diários, inserindo o jornal entre os maiores do Rio de Janeiro, o que incentivou Samuel Wainer a criar edições regionais do veículo em outras cidades. Cabe destacar o papel que a imprensa assumia na política nacional. “Mais do que o poder de informar, de formar, os jornais se auto-atribuíam a função de vigilante das liberdades democráticas. Têm, sobretudo, função política” (BARBOSA, 2007, p. 185). Ainda que nessa época a imprensa tenha começado a se afirmar como um espaço de neutralidade e textos objetivos, ela ainda se via como personagem da política no Brasil, como um porta-voz para o público.

O jornal *Última Hora* seria lembrado por “uma série de inovações, tanto do ponto de vista gráfico, quanto de conteúdo: diagramação mais arejada, com fotos, caricaturas e manchetes destacadas, ênfase no colunismo [...] e também reportagens ligadas ao cotidiano popular” (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 105-106). Esse discurso de inovação é contestado por Barbosa (2007). A autora afirma que as inovações reunidas no jornal já ocorriam em outros periódicos cariocas. Eram resultado não da inovação de Samuel Wainer, e sim da acumulação de experiência da imprensa. Com isso, a autora não nega a renovação proporcionada pelo jornal, e sim questiona a criação desse discurso reiterado por jornalistas e que faria parte de uma estratégia de constituição do campo jornalístico.

Foi também nesse período, nos anos 1950, que se deu a elaboração do jornal, *Tribuna da Imprensa*, de Carlos Lacerda. De acordo com Romancini e Lago (2007, p.107), ele “criou seu jornal com o apoio de grupos conservadores [...] Seu jornal, nesse sentido, era marcadamente político, combatendo Vargas em tudo que era possível”. Como complementam os autores, o governo de Vargas preocupava grupos conservadores e parte dos militares. O nacionalismo e o apoio a trabalhadores do presidente fazia com que essa parcela da população, representada politicamente pela UDN, temesse uma “República Sindicalista”. Essa oposição se valeu inclusive de acusações contra o jornal *Última Hora* para atingir a credibilidade do então presidente. Não era apenas o jornal *Tribuna da Imprensa* que combatia

Samuel Wainer e Vargas. Praticamente todos os grandes veículos eram contrários ao presidente, incluindo *O Globo* e os jornais liderados por Assis Chateaubriand.

Os ataques da grande mídia ao jornal de Samuel Wainer culminariam na criação de uma CPI em 1953. Conforme aponta Ramos (1996), o jornal havia recebido apoio financeiro, entre outros, do Banco do Brasil, do empresário Walter Moreira Salles e do presidente da Confederação Nacional da Indústria, Euvaldo Lodi. Os outros veículos da imprensa começaram, então, uma forte campanha condenando os empréstimos fornecidos ao jornal *Última Hora*, acusando Wainer de ter obtido apoio financeiro de forma ilícita. A CPI foi instaurada para investigar como foram realizados esses empréstimos. Visava, na verdade, envolver o presidente Vargas, e com base nessa relação, pedir o *impeachment*, resultado que não se concretizou. O que é singular, é que, conforme Sodré (2011) os empréstimos financeiros de órgãos públicos eram feitos a todos os veículos da época, se não em mesmas condições em acordos ainda piores. “O curioso, pois, não estava na acusação em coro, mas no fato de os membros do coro serem passíveis da mesma acusação” (SODRÉ, 2011, p. 589).

Em 1954 um episódio precipitaria o fim do governo Vargas. Na madrugada de cinco de agosto um atentado contra Lacerda arquitetado pelo chefe da guarda presidencial, Gregório Fortunato, fracassa e expõe ainda mais o presidente. O movimento que pedia a renúncia de Getúlio Vargas cresceu. Os constantes ataques da imprensa foram um dos motivos que levaram o presidente a cometer suicídio no dia 24 do mesmo mês. Em sua carta deixada para a população, Vargas acusava inimigos internos no país de serem os causadores de sua drástica atitude. “O efeito da última mensagem do presidente foi imediato, repercutindo num clima de ódio à oposição: ainda no dia 24, caminhões de *O Globo* foram queimados, o *Diário de Notícias* e a *Tribuna da Imprensa* são depredados por uma multidão” (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 110). É importante reparar que esse episódio demonstra a ligação que o público fazia entre veículos de comunicação e determinadas posições políticas.

De acordo com Romancini e Lago (2007), o suicídio de Vargas conseguiu adiar o golpe militar que só ocorreria em 1964, afastando setores conservadores do poder. Assim, nas eleições ocorridas em 1955 são eleitos Juscelino Kubitschek (presidente) e João Goulart (vice). Como relatam os autores, o governo de Juscelino ficou na memória popular como um período de crescimento econômico e desenvolvimento do país, conforme o conhecido slogan do presidente, de que o Brasil cresceria cinquenta anos em cinco. De fato, entre 1957 e 1961 o

PIB cresceu com uma média de 7% ao ano. No entanto, esse cenário econômico teve outra face: a dependência de capital externo, a inflação e o endividamento do país.

Segundo Barbosa (2007), também na imprensa surgia o espírito de modernização e desenvolvimento. Os jornais diários mais importantes buscam se transformar e construir esse momento como o marco fundador de mudanças decisivas no jornalismo. A década de 1950, de acordo com os próprios homens de imprensa “passa à história [...] como o momento mais singular de sua trajetória, quando uma série de mudanças introduzidas no processo de produção dos jornais diários transforma inteiramente a face do jornalismo que se faz no país” (BARBOSA, 2007, p. 149).

Conforme Romancini e Lago (2007), durante essa época foi realizada a reforma do *Jornal do Brasil*, em 1956, trazendo mudanças gráficas na forma de apresentação das notícias, como fotos estampadas na capa do jornal e a eliminação de fios que separavam as colunas. Ribeiro (2003) relata que nessa época surgiu o conceito da capa como uma espécie de “vitrine” do que se passava no interior do periódico. A reformulação do *Jornal do Brasil* foi precedida pelas mudanças realizadas pelo *Diário Carioca* em 1951, provavelmente as mais importantes do período, quando foram adotados o *lead* (no início do texto deveriam ser respondidas seis questões básicas sobre a notícia: quem, que, quando, onde, por que e como) e o *sublead*. De acordo com Barbosa (2007) essa reforma do jornal foi atribuída, principalmente, a Pompeu de Souza. Depois de ter contato com a imprensa americana ele teria trazido a novidade para o Brasil. Ou seja, “as técnicas americanas impuseram ao jornalismo noticioso um conjunto de restrições formais que diziam respeito tanto à *linguagem* quanto à *estruturação do texto*” (GOULART RIBEIRO, 2003, p. 148). Segundo Sodré (2011), foi também nesse período que a imprensa se consolidou como empresa, atingindo uma etapa industrial. Um processo que procurou, através de uma racionaliza o e padroniza o do estilo jornalístico, ordenar cr terios básicos. Assim, era possível inserir nas reda o es uma lógica industrial de produ o em série dos textos.

Cabe sinalizar, como coloca Sodré (2011), que as empresas de comunica o poderiam obter verba financeira de três formas: a tomada a particulares, a tomada a cofres públicos e a publicidade. Esta última, segundo o autor, era a pior op o, visto que as empresas jornalísticas viriam a defender os monopólios internacionais para os quais eram pressionados pelas agências de propaganda, também estrangeiras. Assim, apesar de uma lei nacional

garantir que os veículos de comunicação não poderiam pertencer a estrangeiros, o conteúdo dos mesmos era prescrito por grandes empresas internacionais.

As reformas gráficas e editoriais do período, como indica Barbosa (2007), ocorreriam para transformar as notícias e produzir a aura de neutralidade e objetividade. O que seria, na verdade, uma estratégia de poder. A autora aponta também que se buscava construir naquele momento a autonomia do campo jornalístico em relação ao literário, o que seria fundamental para legitimar a profissão e que passava pela construção de um discurso neutro.

A mítica da objetividade – imposta pelos padrões redacionais e editoriais – é fundamental para dar ao campo lugar autônomo e reconhecido, construindo o jornalismo como a única atividade capaz de decifrar o mundo para o leitor. (BARBOSA, 2001, p. 150)

Barbosa indica que os jornais, ao produzir um conteúdo baseado na ideia da imparcialidade contida nos parâmetros do *lead* e na edição (onde o *copy desk* ganha destaque), e promovendo uma padronização da linguagem, construíram na imprensa um espaço de neutralidade absoluta. “A imprensa foi deixando de ser definida como um espaço do comentário [...] e começou a ser pensada como um lugar neutro, independente. O jornalismo [...] passava a ser reconhecido como um gênero de estabelecimento de verdades” (GOULART RIBEIRO, 2003, p.148). A autora afirma que a decisão da imprensa em se apresentar de uma forma objetiva ao público era também um imperativo comercial, pois os jornais considerados neutros tinham vantagem sobre os diários de partido, que tendiam a uma audiência mais limitada.

Assim, os jornais passam a ter o reconhecimento do público como lugares de difusão da informação, mesmo que a carga opinativa ainda não fosse alijada das publicações. O exemplo mais emblemático foi a campanha da imprensa contra Vargas no início da década de 1950. Essa mítica de objetividade e neutralidade serviria também para impor uma representação dos jornalistas para si mesmos, buscando uma identidade e o reconhecimento social. As reformas no jornalismo brasileiro durante os anos 1950, como aponta Goulart Ribeiro (2003), seguiram a lógica do que ocorreu nos Estados Unidos na mesma época, com a industrialização do jornal e suposta neutralidade da produção de notícias. No entanto, no Brasil, essas mudanças não retiraram as ligações entre a imprensa e a política. A autora defende que “o aspecto político jamais desapareceu totalmente, exercendo um papel

fundamental – estrutural – na dinâmica das empresas jornalísticas. [...] Os jornais jamais deixaram de cumprir um papel nitidamente político” (RIBEIRO, 2003, p.156).

Nas eleições de 1960 era possível escolher o presidente e o vice, assim foram eleitos candidatos com posições políticas contrárias: Jânio Quadros, como presidente, com apoio da UDN, e João Goulart, do PTB, como vice. Jânio governou por apenas sete meses, renunciando em agosto de 1961. Seu pedido de renúncia foi aceito, empossando o presidente da câmara dos Deputados, pois João Goulart se encontrava em visita à China. Nesse momento, a cúpula militar se dividiu quanto à posse de João Goulart, considerado esquerdista, e se organizou de forma a não permitir que ele assumisse a presidência. Foi decisiva, para a volta do novo presidente, a atuação de Leonel Brizola no Rio Grande do Sul, no uso do rádio para difundir em todo o Brasil a chamada “Rede da Legalidade”, defendendo a posse de João Goulart. O conflito com os militares acabou sendo solucionado com a adoção de um sistema parlamentarista, o que diminuía os poderes do presidente. Esse sistema não perdurou por muito tempo, visto que em 1963 um plebiscito rejeitou o parlamentarismo com ampla margem de votos.

Romancini e Lago (2007) apontam que a maioria da imprensa fez oposição ao governo de João Goulart, sendo o *Última Hora*, ainda sob comando de Samuel Wainer, a única exceção. Por esse motivo o jornal sofreria um boicote publicitário. O jornal também foi afetado pelos constantes aumentos do custo do papel, circunstância que prejudicou toda a imprensa da época. Sodré (2011) explicita a crise que os jornais enfrentavam diante das constantes altas do preço do papel. O quilo, que custava 8,90 cruzeiros em dezembro de 1958 passaria a 112 em setembro de 1962. “Essa rápida e brutal ascensão dos preços [...] arrasou a pequena imprensa, reduziu a circulação dos jornais, entregou-os integralmente ao controle das agências estrangeiras de publicidade” (SODRÉ, 2011, p. 604).

Ademais, no campo da comunicação, foi durante os primeiros anos da década de 1960 que a TV viria a se consolidar no país. Depois de mais de uma década de funcionamento, a TV finalmente alcançava melhores padrões de qualidade jornalística, distanciando-se dos recursos de jornais impressos e do rádio. Romancini e Lago (2007) destacam os telejornais *Show de Notícias* e *Jornal de Vanguarda*, ambos da *TV Excelsior*, que traziam um estilo de redação próprio para a televisão, com cortes rápidos e apresentadores adaptados à linguagem televisiva.

Os autores relatam ainda que, no campo político, a situação de João Goulart era cada vez mais precária. Ele perdera o apoio de parte da burguesia e da classe média brasileira. Em março de 1964 ocorreu a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, contrária ao presidente e que reuniu cerca de meio milhão de pessoas. Na noite do dia 1º de abril do mesmo ano os militares impõem o golpe de Estado. Essa iniciativa militar foi amplamente respaldada pela mídia, que, a princípio, acreditava que se beneficiaria amplamente com o grupo no poder. No entanto, grande parte dos veículos que declararam apoio ao golpe em editoriais logo percebeu que o grupo que assumira o poder seria responsável pela perseguição, censura e condenação de pessoas e empresas com idéias opostas às dos governantes.

Segundo Romancini e Lago (2007), o golpe não foi articulado apenas por militares. Lideranças civis, como Carlos Lacerda, Magalhães Pinto e Ademar Barros tinham ambição de chegar ao poder no futuro e respaldaram a deposição de João Goulart. Entretanto, o desenrolar dos acontecimentos ocasionou uma radicalização tanto à direita quanto à esquerda. Houve resistência de alguns segmentos da sociedade civil ao endurecimento do regime, mas, sob o pretexto de assegurar a segurança nacional frente ao comunismo, o poder militar censurava e prendia dissidentes. Essa perseguição culminaria no AI-5, em 1968.

O Estado começou a assumir um papel mais central nas atividades econômicas do país. Ocorre um favorecimento aos grupos de comunicação ligados à TV, principalmente à Rede Globo, ocasionado por uma política de integração nacional e tendo em vista o caráter estratégico desse meio. É importante ressaltar “que a modernização conservadora promovida pelos militares irá acelerar a expansão da indústria cultural no país [...] consolidando um mercado cultural em bases industriais” (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 121).

O crescimento desse mercado de comunicação impulsionou a criação de faculdades e cursos de graduação de jornalismo. Depois dos cursos pioneiros para formação de jornalistas - o da Universidade do Distrito Federal, em 1935, os da Escola de Jornalismo Cásper Líbero, em 1947, e da Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1948 – a área passou a ter 58 cursos de comunicação na década de 1970. Barbosa (2007) afirma que a criação dos cursos de jornalismo era fundamental para definir a profissão, não apenas como algo que se constrói de forma prática, mas também com vínculos universitários e, assim, subir um degrau de importância entre as carreiras existentes.

3.2 – NELSON RODRIGUES NOS JORNAIS DE 1950 E 1960: ATUAÇÃO E DEPOIMENTOS

No período que abrange as décadas de 1950 e 1960 Nelson Rodrigues trabalhou em diversos veículos: o jornal *Última Hora*, a revista *Manchete Esportiva* e o *Jornal dos Sports* (ambos dirigidos pelo seu irmão Mário Filho), o jornal *O Globo*, o programa televisivo *Grande Resenha Facit*, primeiro na TV Rio, e posteriormente na TV Globo. Nesta última também começou a apresentar um programa de entrevistas, *A cabra vadia*.

Entre esses, é imprescindível destacar o jornal *Última Hora*, onde trabalhou por dez anos e escreveu sua coluna *A Vida como ela é...* Como afirma Castro (1992), durante a campanha que Carlos Lacerda fazia contra Vargas, e, conseqüentemente, contra *Última Hora*, Nelson era com frequência um dos alvos. O curioso é que Carlos Lacerda acusava o escritor de ser um comunista, enquanto, na verdade, Nelson Rodrigues era um dos únicos jornalistas que não apoiava a esquerda na redação de *Última Hora*, mas a imagem “antifamília” de Nelson Rodrigues era um argumento que Carlos Lacerda não podia perder.

Castro (1992) ressalta um detalhe importante sobre o jornal de Samuel Wainer. Ele fora fortemente influenciado pelas reformas editoriais realizadas pelo *Diário Carioca*, que, como citado anteriormente nesse capítulo, buscavam, principalmente através de técnicas americanas, a objetividade das notícias utilizando o *lead* e o *copy desk*, um revisor responsável por modificar o texto suprimindo características literárias. Costa (2005) se refere à dificuldade do escritor em conseguir se inserir ao novo modelo de textos uniformizados e esquecer a mistura entre o jornalismo e a ficção, da qual os jornais sensacionalistas como o de seu pai tanto se fartaram. Sobre a relação de Nelson com essas novas diretrizes no jornalismo, Castro afirma: “Nelson, apaixonado como uma viúva italiana, achava aquilo um empobrecimento da notícia e passou a considerar os ‘copy-desks’ os ‘idiotas da objetividade’” (CASTRO, 1992, p. 231).

Essa colocação faz referência ao texto *Os Idiotas da Objetividade*, escrito por Nelson em sua coluna *Confissões*, no jornal *O Globo*, em que o escritor reprova essa nova forma de fazer jornalismo, que ele denomina como Nova Imprensa. “Primeiro, foi só o *Diário Carioca*; pouco depois, os outros, por imitação, o acompanharam. Rapidamente, os nossos jornais foram atacados de uma doença grave: a objetividade. Daí para o ‘idiota da objetividade’ seria um passo” (RODRIGUES, s/d, p. 100).

Nelson lembra como eram as redações e as notícias redigidas pelos jornalistas na época anterior aos anos 1950:

Sou da imprensa anterior ao *copy desk*. Tinha 13 anos quando me iniciei no jornal, como repórter de polícia. Na redação não havia nada da aridez atual e pelo contrário – era uma cova de delícias [...] Quem redigia um atropelamento julgava-se um estilista. E a própria vaidade o remunerava. [...] Escrevia-se na véspera e no dia seguinte via-se impresso, sem o retoque de uma vírgula. Havia uma volúpia autoral inenarrável. [...] Durante várias gerações foi assim e sempre assim. De repente, explodiu o *copy desk*. [...] Qualquer um na redação, seja repórter de setor ou editorialista, tem uma sagrada vaidade estilística. E o *copy desk* não respeita ninguém (RODRIGUES, s/d, p. 99).

Como é possível perceber, para o escritor, reconhecido por suas ficções, o distanciamento do texto jornalístico de um texto literário era inadmissível. Nelson condena a falta de autoria nos textos da imprensa, que, como afirma Barbosa (2007) com as reformas que ocorreram em 1950, começou a se distanciar da opinião e se apresentar como um veículo de neutralidade absoluta, ainda que estivesse longe de ser um meio apartado da política nacional, como exemplifica bem as já citadas campanhas dos jornais *Última Hora* e *Tribuna da Imprensa*.

Nelson ironiza justamente esse novo discurso de neutralidade da imprensa.

E toda a imprensa passou a usar a palavra “objetividade” como um simples brinquedo auditivo. [...] Um exemplo da nova linguagem foi o atentado de Toneleros⁸. Toda a Nação tremeu. Era óbvio que o crime trazia em seu ventre, uma tragédia nacional. [...] E como noticiou o *Diário Carioca* o acontecimento? [...] Foi de uma casta, exemplar objetividade. Tom estrita e secamente informativo (RODRIGUES, s/d, p. 101).

Fica claro que, para o escritor, o jornalismo estava profundamente ligado a uma linguagem literária, dramática. Ele retoma o sensacionalismo da imprensa no começo do século para mostrar como o processo de produção, de escrita da notícia, influencia o que é mostrado no jornal. Processo este, que, com a aura de neutralidade, apareceria como invisível para o público. Desse modo o jornal buscava ser um espelho do real, que apresenta as notícias como uma realidade que não passa por critérios de seleção e organização sempre presentes na imprensa. Sobre como as novas normas do jornalismo afetariam o público, Nelson Rodrigues

⁸ O Atentado da Rua Tonelero é o nome dado à tentativa de assassinato cometida contra o jornalista e político Carlos Lacerda, ocorrida na madrugada do dia 5 de agosto de 1954, em frente à sua residência. O chefe da guarda pessoal do então presidente Getúlio Vargas, Gregório Fortunato, assumiu a participação e foi acusado de mandante do crime.

afirma: “E o pior é que, pouco a pouco, o *copy desk* vem fazendo do leitor um outro idiota da objetividade. A aridez de um se transmite ao outro” (RODRIGUES, s/d, p. 102).

Nelson Rodrigues contesta ainda o sistema de produção que se instala no jornalismo. No texto, *Maravilhosa Cacilda Becker*, também publicado em sua coluna *Confissões* no jornal *O Globo*, o autor expõe um episódio quando, no início da sua carreira no jornalismo, ele ligara para um escritor para fazer uma entrevista por telefone, e teve a resposta de que o entrevistado só dava a sua opinião de forma presencial, nunca em ligações. “Opinar pelo telefone seria uma dessas humilhações inapeláveis e crudelíssimas. Os novos tempos é que trouxeram, para a imprensa, novos usos, costumes, maneiras” (RODRIGUES, 1995, p. 64). A partir disso o escritor começa a contextualizar uma trama em que condena as freqüentes entrevistas por telefone. Ele descreve a cena:

As estagiárias telefonam para qualquer um que tenha um mínimo de importância social, econômica, política, artística. [...] A menina não pensou duas vezes, discou. Mas houve a coincidência: dez minutos antes do telefonema ou, se não dez minutos, meia hora antes, o industrial tivera um enfarte brutalíssimo. [...] Foi nesse momento, com o homem estrebuchando na tenda, que tocou o telefone. [...] O filho se arremessou para o telefone: -“Alô, alô”. E a estagiária: -“É da residência do Sr. X.? Aqui é do jornal Z. Podia chamar o Sr. X.?”. O rapaz explica, baixinho e espavorido: - “Minha senhora, o Sr. X teve um enfarte, acaba de ter um enfarte”. A outra não deu por achada: - “Então, quer me fazer um favor? Vai lá e pergunta o que é que ele acha da pílula” (RODRIGUES, 1995, p. 65).

O texto é uma clara crítica de Nelson Rodrigues aos modos de produção jornalísticos da época, que se adaptavam a uma lógica industrial. É interessante notar também, que o autor descreve a pessoa que entrevista como uma estagiária, ou seja, alguém da nova geração do jornalismo. É possível supor que a crítica também é feita aos novos profissionais da imprensa, que aprendem a profissão a partir das novas diretrizes da época.

Outro episódio relatado nessa coluna descreve uma redação como “uma fauna de caras e mesas” (RODRIGUES, 1995, p. 95). O autor continua:

Já viram um jornal por dentro? Vale a pena. As batidas das remingtons e olivettis. [...] E o pior é que ninguém pára, não há uma pausa, um suspense, nada. Um amigo entrou na redação e fez a pergunta aterrada: -“Vocês não pensam?”.

Não, não pensamos. Um jornal é uma batalha contra o horário. Ninguém tem tempo de pensar. [...] E como escrevemos sem pensar, chega a parecer que as olivettis e as remingtons pensam por nós (RODRIGUES, 1995, p. 95).

Também nesse texto o escritor apresenta as características da imprensa brasileira a partir dos anos 1950. Essa descrição aproxima a redação do jornal a uma linha de produção. Na mesma coluna, ele declara: “nós estamos esmagados obsessivamente pela informação. Outrora uma notícia levava meia hora para chegar de uma esquina a outra. Hoje não. A informação nos persegue. (RODRIGUES, 1995, p.169). Os jornais são apresentados aqui quase como uma indústria de fazer notícias, corroborando o que afirmam Barbosa (2007) e Sodré (2011) sobre o jornalismo ter alcançado, a partir da década de 1950, características de uma empresa.

Voltando ao texto, Nelson Rodrigues ainda afirma:

São duzentas, trezentas, quatrocentas figuras, entre redatores, repórteres, estagiárias. Todavia falta alguém na selva humana. É o “grande jornalista”. [...] Há entre eles e as novas gerações uma sábia e inapelável distância. Dirão vocês que ainda existem, no Rio, um Roberto Marinho, em São Paulo, um Júlio Mesquita e mais um ou dois. Mas são figuras solitárias e como que espectrais. O resto, ah, o resto é tão impessoal, tão nivelado, tão massificado (RODRIGUES, 1995, p. 95).

Em mais uma descrição na sua coluna, Nelson acrescenta que “no passado o jornal era seu diretor [...] Sem o grande nome não havia o grande jornal. O resto era paisagem. Por isso mesmo, cada redação tinha meia dúzia de gatos pingados.” (RODRIGUES, 1995, p. 128). Cenário completamente distinto do que o escritor descreve como uma redação de jornal 30 anos depois.

O discurso sobre “verdadeiros jornalistas”, também é apresentado por Barbosa (2007). No entanto, esse termo teria outro sentido para a autora, seriam os representantes de uma estratégia que buscava legitimar a profissão nos anos 1950. Pois nessa época é que começaria o “verdadeiro jornalismo” como resultado da ação de “verdadeiros jornalistas” (os donos de jornais que realizaram as reformas visuais e de conteúdo nos veículos). Cabe destacar que a autora expõe a importância dessa década para a afirmação do jornalista como profissional. “Os jornalistas – como grupo – passam a compartilhar um conjunto de crenças e posições, nas quais se destacam as representações sobre a profissão e sobre a própria história dessa profissão” (BARBOSA, 2007, p. 159).

Nelson Rodrigues, ainda na coluna *Confissões*, continua a abordar as novas gerações no jornalismo, e até mesmo os cursos de comunicação recém-criados são alvos de críticas do autor. No texto *Psicanálise de grupo*, ele narra que seria possível encontrar nas

redações “a jornalista que não é jornalista” (RODRIGUES, 1995, p. 111). O escritor continua a trama descrevendo a personagem como uma aluna do curso de jornalismo da PUC, numa clara desaprovação aos cursos universitários de jornalismo. “A estagiária entra na redação, pode passar lá duzentos anos e jamais será jornalista. Mas age e reage como se fosse” (RODRIGUES, 1995, p. 112). Em seguida o autor faz uma nova crítica ao modo de produção do jornal e descreve a já mencionada entrevista feita pela estudante ao telefone. Ao que parece, o escritor crê em uma formação de jornalista fora da Academia, através da prática do jornalismo nas ruas, não apenas nas redações de jornais. A forma prática, enfim, como ele aprendeu jornalismo com seus irmãos, pai e colegas três décadas antes.

Também nesse contexto, é possível fazer uma relação entre a opinião de Nelson Rodrigues e o que afirma Barbosa (2007):

O discurso memorável, construído dentro do próprio campo e pelos seus principais agentes continua apregoando como aspecto fundamental da identidade profissional valores que não dizem respeito à profissionalização. O jornalismo continua sendo, nas idealizações correntes, uma espécie de arte com estreita vinculação com o campo literário.

Sobressai também na idealização da profissão a ideologia da vocação, através da qual o jornalismo teria uma espécie de missão superior [...] A profissão torna-se uma espécie de religião, na qual se espera o cumprimento do dever como algo sagrado, um chamamento, uma ordem divina (BARBOSA, 2007, p. 165, grifo nosso).

Nelson Rodrigues poderia ser inserido como um dos agentes descritos pela autora, que vê o jornalismo como algo sagrado. Até mesmo a afirmação de que o jornalismo seria “uma espécie de arte com estreita vinculação com o campo literário” é semelhante às críticas de Nelson Rodrigues contra o *copy desk* e a favor da forma como os jornalistas escreviam no início do século, misturando jornalismo e ficção.

Nelson Rodrigues novamente expõe as redações anteriores às reformas de 1950, onde começou a trabalhar como jornalista. “Era a época do “artigo de fundo”, quase sempre escrito pelo diretor do jornal. Muitas folhas (como então se dizia) não tinham redação, nem oficina, nem revisão, nem portaria. Só tinham diretor” (RODRIGUES, 1995, p. 205). Fica claro nesse depoimento que um dos aspectos desses veículos era seu caráter assumidamente opinativo. As posições do diretor prevaleciam sobre o que seria a função do jornalismo: fornecer informações. Goulart Ribeiro (2003) também ressalta o caráter literário da imprensa brasileira no começo do século XX. “No Brasil, durante muito tempo, jornalismo e literatura se confundiam. Até a segunda metade do século XX, o jornalismo era considerado um

subproduto das belas artes. [...] Muitos jornalistas eram também ficcionistas” (GOULART RIBEIRO, 2003, p. 147).

É nos anos 1950 e 1960 que encontramos mudanças que guiavam o jornalismo para uma forma mais objetiva de fazer notícias, ou pelo menos de se apresentar como um jornalismo mais neutro. Mas, como exposto nesse capítulo, Barbosa (2007) afirma que as influências políticas no Brasil sempre estiveram presentes na imprensa, mesmo quando os veículos se anunciavam como um espaço de imparcialidade. E, como empresa, os veículos também se encontravam impedidos de divulgar informações de forma independente sob o risco de sofrer corte de verbas publicitárias essenciais para sua sobrevivência. Logo, por mais que o discurso de objetividade e neutralidade, através de mudanças na produção jornalística, tenha imperado na imprensa durante esse período, é possível constatar diversos exemplos de que esses aspectos não estiveram sempre presentes. Considerando, além das campanhas claramente políticas de jornais, a impossibilidade da criação de um texto que siga um ideal de objetividade. Como afirma Meditsch (2001), a não-intervenção subjetiva na construção da notícia seria uma ilusão. Mesmo assim, o período deve ser ressaltado pela consolidação dos veículos como empresas de comunicação e pelas reformas editoriais significativas.

4 ANÁLISE NARRATIVA DAS PERSONAGENS NAS PEÇAS *O BEIJO NO ASFALTO* E *BOCA DE OURO*

A análise realizada nesse estudo está embasada no método de análise narrativa da personagem, e tem como objeto as personagens jornalistas em duas peças de Nelson Rodrigues. É preciso ressaltar que a presente análise foca-se apenas no caráter literário da peça teatral escrita, e não em possíveis montagens de espetáculos provenientes da mesma, para as quais seriam necessárias outras metodologias. Não é negado, no entanto, que o conteúdo de uma narrativa dramática tem como fim a montagem de um espetáculo teatral, no entanto é preciso reconhecer seu aspecto como texto anterior à encenação. É nesse material que se encontra o foco do presente trabalho.

Para melhor apresentar a análise, esse capítulo se subdivide em três: *4.1 – Apresentação do método*, *4.2 – Análise das personagens jornalistas em O Beijo no Asfalto*, *4.3 – Análise das personagens jornalistas em Boca de Ouro* e *4.4 – Considerações acerca da análise*. O primeiro capítulo apresenta as ideias de Barthes (2011), Brait (1985), Candido (2005), Pallottini (1989) e Forster (1969), com destaque para a obra de Pallottini (1989), **Dramaturgia – A construção do personagem**. É à luz das teorias desses autores que serão apresentadas as personagens jornalistas das peças selecionadas no segundo sub-capítulo, quando é realizada a análise do objeto. No terceiro, são apresentadas as reflexões da autora em relação ao trabalho metodológico realizado.

4.1 ABORDAGEM TEÓRICA E METODOLÓGICA

“A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades”, afirma Barthes (2011, p. 19). Assim posto, a narrativa se apresenta de inúmeras formas, seja pela linguagem oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel. Restringindo para a narrativa escrita, Candido (2005) apresenta a literatura, em uma acepção lata como “tudo o que aparece fixado por meio de letras” (CANDIDO, 2005, p. 11), ou seja, a literatura abrangeria não só as belas letras, mas também obras científicas, reportagens, notícias, textos de propaganda, notícias. O autor aborda os diversos planos que compõem a estrutura de um texto. Dentre esses, o único plano concreto seria o dos sinais tipográficos no papel, todos os outros são campos simbólicos que dependem do receptor para ter sentido. Também Brait (1985) ressalta que o texto é “o único dado concreto capaz de fornecer os elementos utilizados pelo escritor para dar consistência à sua criação e estimular as reações do leitor” (BRAIT, 1985, p. 52).

Barthes (2011), partindo de conceitos da linguística, identifica alguns aspectos comuns a todas as narrativas. Ele destaca os níveis de sentido, pois compreender uma narrativa não seria apenas seguir a história, passando de uma palavra a outra, mas também passar de um nível a outro. O autor descreve três níveis da narrativa: o de funções, o de ações e o de narração, todos ligados em um modo de integração progressiva. Dentro dessa definição, a personagem se insere no nível das ações, mas não como um “ser” e sim como um “participante”. Nesse nível, a personagem, por mais que forme um plano de descrição necessário (não existe uma narrativa sem agentes) não é vista como um “ser” de consistência psicológica, e sim como uma unidade de ação, assim, as personagens só encontram sua significação se integradas ao terceiro nível inicialmente exposto pelo autor, o nível da narração.

Candido (2005) também apresenta o conceito de objectualidades. As unidades significativas constituídas pelas orações projetam “contextos objectuais”, que são relações atribuídas aos objetos e suas qualidades. Esses contextos são responsáveis por criar as objectualidades, como as teses de uma obra científica ou o mundo imaginário de uma ficção. Paralelamente aos contextos objectuais são construídos alguns aspectos esquematizados que exigem a imaginação concretizadora do leitor.

Conforme Candido (2005, p. 17), as objectualidades são diferentes no que tange a narrativa ficcional e outros escritos. Na primeira, as orações projetam contextos objectuais com seres e mundos puramente intencionais, necessitando de um preenchimento concretizador do receptor. A intenção das orações detém-se nesse contexto, somente se referindo de modo indireto a uma realidade extra literária. Em outros escritos (históricos, científicos), as objectualidades das orações pretendem corresponder a aspectos exteriores ao texto, sua intenção transpassa a narrativa. Há a intenção séria da verdade. Desse modo, até mesmo as camadas exteriores da obra fictícia são mais percebidas do que em textos científicos. Nestes últimos, a intenção do autor atravessa o texto para incidir em objetos exteriores à obra, o que não ocorre, necessariamente, nas ficções.

Ainda assim, o autor defende que é a personagem que com mais nitidez revela o que é ou não ficção, é através dela que a camada imaginária se realiza. “É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária” (CANDIDO, 2005, p. 23, grifo do autor). No caso do

texto dramático, especificamente, a relação entre personagem e narrativa é ainda mais explícita. Como afirma Pallottini (1989, p. 76): “Escreve-se uma peça para mostrar algo que nos parece importante, e o nosso modo de mostrá-la tem que passar por personagens”. Ou seja, a narrativa dramática é apresentada pela caracterização, diálogo e relação das personagens.

A definição da personagem que só se apresenta através da narrativa vai ao encontro da ideia exposta por Brait (1985, p. 11), especificamente no caso literário: “Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a ‘vida’ desses seres de ficção”.

Em relação às personagens é comum que exista uma confusão entre a pessoa como ser vivo e a personagem, ser ficcional, que existe apenas nas palavras. Candido (2005, p. 16) afirma que “as objectualidades puramente intencionais projetadas por intermédio de orações têm certa tendência a se constituírem como ‘realidade’”. Ou seja, as criações narrativas podem ser erroneamente percebidas como reais pelo receptor, e essa apreciação, quando muito unilateral, tende a deformar e empobrecer a apreensão da totalidade literária. Forster (1969) resume a diferença entre seres reais e seres fictícios através do contraste entre o texto histórico e o romance: “o historiador registra, enquanto o romancista deve criar” (FORSTER, 1969, p.36).

Candido (2005) também reflete sobre a visão fragmentária da realidade. Algo que é ainda mais expresso em obras ficcionais, as orações acabam sempre criando um vasto universo não apresentado no texto. Esse, no entanto, é um dos maiores trunfos da obra ficcional, pois permite que o autor selecione e realce aspectos específicos, dando um caráter mais nítido do que a realidade costuma sugerir. Forster (1969, p. 49) também reforça a ideia de que as personagens ficcionais são mais verdadeiras do que as pessoas reais, no sentido de que são mais compreensíveis, podemos acessar informações de sua consciência e sua relação com inúmeros seres em um romance, algo que não é possível na vida real. “Num romance podemos conhecer pessoas perfeitamente e, à parte do prazer geral da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação para a sua imprecisão na vida. Neste sentido, a ficção é mais verdadeira do que a história, pois vai além dos fatos comprovados”.

Voltando-se especificamente à questão das personagens, é necessário lembrar que estas, além de constituírem seres inventados, ainda são representações das pessoas. Talvez daí

venha o erro comum em ver as personagens fictícias como seres reais. Conforme Pallottini (1989), a personagem não é capaz de reunir todos os traços encontrados em uma ou mais pessoas, logo, ela seria uma imitação, uma recriação de traços fundamentais e selecionados pelo autor a partir de pessoas reais. Como explicita Brait (1985, p.12, grifo da autora): “Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem [...] a personagem não encontra espaço na dicotomia *ser reproduzido/ser inventado*. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação”.

É preciso compreender, assim, a construção do texto por parte do autor, como ele encontrou uma maneira de dar forma às suas criaturas. Ainda de acordo com Brait (1985, p. 11), é primordial “vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto”. Sendo a personagem uma representação do mundo e invenção do autor, é possível afirmar, como indica a autora, que o escritor utiliza estratégias para reinventar a realidade, transportando sua visão de mundo ao leitor. Pallottini (1989) também afirma que para a construção da personagem, o autor necessita reunir e selecionar traços distintivos do ser humano, são esses aspectos que irão delinear um ser ficcional adequado aos propósitos de seu criador.

O autor, na criação de um personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter um personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um *ser que é* (PALLOTTINI, 1989, p. 12, grifo da autora).

Um dos métodos utilizados pelo autor na narrativa para identificar as personagens é a caracterização. Como explicita Brait (1985), a descrição, a narração e o diálogo são capazes de acumular signos e combiná-los concretizando a existência da personagem com palavras, ao mesmo tempo em que remetem a um mundo referencial, reconhecido pelo leitor. Pallottini (1989), referindo-se especificamente à personagem na dramaturgia, aponta que a caracterização segue a proposta apresentada pelo autor, ou seja, *como* são as personagens está diretamente ligado *ao que* elas são no texto, qual é o seu papel. Elas seriam, em última instância, a representação das ideias que o autor quer apresentar no texto. A autora ressalta que a personagem se mostra de todos os ângulos possíveis e apreensíveis, sendo o primeiro deles o visual, como é apresentado ao espectador. No entanto, e no que tange esse estudo

focado na análise do texto dramático, a autora afirma: “O personagem entra em cena através do ator, no espetáculo. Mas, antes disso, ele *entrou em cena*, figuradamente, através do texto, explícita ou implicitamente, com maior ou menor riqueza de detalhes, o autor tratou de dizer qual é o seu *aspecto externo*” (PALLOTTINI, 1989, p. 64, grifo da autora).

Entre as variadas possibilidades de caracterização da personagem na narrativa, está o modo como ela se insere socialmente, qual é sua situação na sociedade, profissão, ligações com o grupo, convicções políticas e morais, o que leva à sua constituição psicológica. Assim, os campos de caracterização, social, físico e psicológico, se interpenetram e são demonstrados não só pela apresentação da personagem, mas também pela sua relação com outros e com a própria narrativa. De fato, a autora enfatiza que apresentar com nitidez a condutora da ação que é a personagem no texto teatral é criar um dos suportes do drama.

Entre os espaços de caracterização das personagens acessíveis ao autor dramático está a lista de personagens⁹. É ela a apresentação inicial das mesmas, onde são fornecidas as primeiras informações. O autor pode apresentar seu nome, sexo, alguma indicação pessoal e até mesmo relações internas entre as personagens. Por exemplo, pode descrever João (pai de Maria) ou José (vizinho de João). Essas informações não são extensas, mas introduzem os personagens. É preciso ressaltar o caráter exterior à obra dessa lista. Como afirma Pallottini (1989), esse seria um momento de narração da obra, narração que continua ao longo do texto através de rubricas¹⁰. Também nessas rubricas aparecem elementos dos acontecimentos da peça e da configuração das personagens. Não se nega as possibilidades muito mais amplas de se mostrar a personagem através da encenação, mas, a princípio, essa encenação é guiada primeiramente pela lista de personagens e as rubricas do autor. É este o primeiro criador do mundo que é apresentado.

As primeiras informações expostas na lista das personagens e as rubricas trazem algumas ideias sobre as personagens, mas é nas ações que o caráter da personagem se mostra melhor. Nesse contexto, como resalta Pallottini (1989, p. 71), “*ação*, no sentido dramático, não é sinônimo de ato físico. *Ação* é tudo aquilo que impulsiona a máquina do drama para a frente, tudo aquilo que muda a situação, produzindo, portanto, movimento [...] Fazer, neste sentido, é também dizer”.

⁹ Trata-se da listagem anterior ao início da peça, em que o autor apresenta os nomes das personagens que serão apresentadas ao longo da narrativa.

¹⁰ Rubricas são orientações que o autor do texto dramático escreve entre os diálogos para orientar o estado físico e/ou psicológico da personagem com o objetivo de orientar o diretor e o elenco na posterior montagem teatral do texto.

É preciso ressaltar aqui a importância do conflito nos textos dramáticos. A ação é resultado de um conflito externo ou interno da personagem, e que pode estar exposto ao longo da história dramatizada ou ter acontecido anteriormente a ela. O essencial é registrar o conceito do conflito como elemento básico para a construção da narrativa dramática. Como explicita Pallottini (1989), a expressão desse aspecto passa pelo diálogo, pelas ações e pelas atitudes das personagens. Esses obstáculos devem ser grandes o suficiente para que exijam sua superação e não podem ser pequenos a ponto de parecerem irrelevantes na peça.

Também sobre a caracterização, cabem os conceitos de Forster (1969) em relação a personagens planas e redondas. As primeiras são construídas ao redor de uma única qualidade, quando existe mais de uma já se atinge a curva em direção às personagens redondas. Essas personagens são rapidamente reconhecidas pelo leitor quando aparecem, e são facilmente lembradas também. Como as circunstâncias não são capazes de transformá-las elas permanecem inalteradas na mente do leitor. Já as personagens categorizadas como redondas são descritas como se estivessem preparadas para um prolongamento além do livro, além das histórias narradas nos livros, possuem várias qualidades e são mais complexas. Mesmo que o enredo exigisse dessas personagens mais do que o faz elas ainda seriam adequadas. De fato, o autor coloca que “o teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda” (FORSTER, 1969, p. 61). Em paralelo, Pallottini (1989) apresenta a possibilidade que o autor tem de, em uma peça teatral, criar personagens como esquemas de seres humanos, silhuetas delineadas, mas não preenchidas, semelhantes às personagens planas descritas por Forster.

Ainda seguindo definição de que a narrativa é a concepção e representação do mundo por parte do autor, é possível abordar o que é a verossimilhança dentro de uma obra. Brait (1985) refere-se à **Poética** de Aristóteles para apresentar o contexto de verossimilhança de uma obra. A autora expõe a ideia de que a verossimilhança na narrativa não tem como suporte a semelhança com a realidade, e sim com os elementos da própria história; ela afirma: “Não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades [...] parece razoável estender essas concepções ao conceito de personagem” (BRAIT, 1985, p. 31). Da mesma forma Pallottini (1989), diz que cabe ao escritor, de acordo com os objetivos que quer alcançar, escolher, selecionar e montar a coerência interna dos elementos da obra. Essa coerência também é responsável pela veracidade das personagens na narrativa. Também Candido (2005) afirma, ainda segundo conceitos de Aristóteles em **Poética**, que a verdade,

em obras de ficção, está relacionada à autenticidade da obra, trata-se da coerência interna do mundo imaginário das personagens. Essa coerência interna é exemplificada por Pallotini:

Fazer um personagem verossímil, ou seja, semelhante a realidade, não significa criar um ser comum, trivial, nem mesmo um ser necessariamente realista. Pode-se fazer uma fada que voa, e fazê-la verossímil; basta que ela seja *fada*, apresentada e caracterizada como tal. [...] sua possibilidade de voar, será uma consequência, lógica e necessária, da sua qualidade inicial de fada. Portanto, dentro do contexto de uma história ou peça que trate de fadas a fada voadora é verossímil (PALLOTTINI, 1989, p.12, grifo da autora).

Nas peças analisadas, Nelson Rodrigues construiu personagens jornalistas que perpassam toda a narrativa e que têm influência na história narrada. É preciso considerar que sua carreira no jornalismo sempre foi mantida concomitantemente a sua carreira de dramaturgo. Como já citado por Brait (1985) e Pallottini (1989), as personagens são uma transposição da visão de mundo do autor, logo existe a hipótese de que as personagens jornalistas criadas pelo escritor tenham sido inspiradas pelo que ele presenciou ou interpretou da imprensa em que trabalhou, desde os jornais sensacionalistas comandados por seu pai quanto aos jornais que passaram a seguir a linha de jornalismo objetivo e imparcial.

Assim, é preciso retomar o contexto histórico em que as peças foram escritas, no final da década de 1950 e início da década de 1960. Como apresentado no capítulo dois desse estudo, nesse período a imprensa brasileira passou por inúmeras reformas editoriais que, inspiradas em conceitos do jornalismo norte-americano, implantavam um modelo de objetividade e neutralidade aos jornais da época. Essas reformas tiveram impacto sobre a percepção do público, que passa a ver a imprensa como um meio de comunicação imparcial. “Elementos formais e de conteúdo do produto mediático informativo fazem crer na ausência (aparente) do autor-codificador, que faz crer na objetividade (aparente), que, por sua vez, faz crer na mídia como espelho da realidade” (BARROS FILHO, 1995, p. 76). Traquina (2005) afirma que a mudança do jornalismo transformava a imprensa em uma indústria com um novo produto: a notícia. Na nova ideologia das empresas de comunicação, a notícia é apresentada como informação útil e imparcial para o cidadão, separando fatos e opiniões. Também nessa nova fase da imprensa, as notícias foram standardizadas, apresentadas sempre com o mesmo formato.

Faz-se necessário esclarecer que, embora a objetividade e a neutralidade não sejam alcançáveis, ainda assim devem estar presentes no trabalho do jornalista, conforme Barros Filho (1995, pg. 34): “deve significar uma tendência, uma orientação, uma direção a

ser buscada”. Ou seja, ainda que inatingível, a atividade do jornalista deve ser guiada pela busca da objetividade, e cabe ao profissional escolher entre atuar procurando que a notícia e sua produção sejam o mais objetivas possíveis ou não.

A objetividade tendencial se tornaria possível quando a “honestidade”, o “propósito”, o “silêncio interior” e a “vontade” se materializam num “comportamento”, “hábito” ou “procedimento” informativo. A objetividade informativa é vista, assim, em termos processuais, como um movimento em direção a representação perfeita que jamais atingirá seu fim (aspas do autor, BARROS FILHO, 1995, p. 47).

Considera-se aqui a “falta” inerente a todo processo de codificação informativa. Essa seria a distância entre o que é a representação construída pelo jornalista e a própria realidade descrita, o que seria o obstáculo intransponível para a objetividade pura de qualquer atividade codificadora. O autor explica ainda que um texto informativo pode alcançar, no máximo, uma referência ao real, criada a partir de símbolos, nunca reproduzir a realidade. Não se pode afirmar que o texto informativo não tenha nenhuma relação com o real, afinal ele é uma referência a ele. Voltando às idéias de Candido (2005), é isso que o difere da ficção. O que pode ser discutido é sua maior ou menor coerência em relação aos fatos concretos que são descritos no texto informativo.

É preciso expor as consequências do caráter objetivo que os textos informativos assumem. “Na prática, o jornalismo sabe, a objetividade é redondamente impossível. Também na prática, contudo, todos continuam acreditando nela – e ela está no fundamento do pacto de confiança que a imprensa mantém com a sociedade” (BUCCI, 2000, p.92). Como também afirma Barros Filho (1995), existe na relação da imprensa apresentada para o público uma objetividade aparente. A exposição do conteúdo jornalístico como algo imparcial produz um efeito de realidade. Segundo o autor, a imprensa é vista não como uma referência ao mundo e aos fatos reais, e sim como a própria realidade, é criado um sentimento de realidade.

O profissional da imprensa aprende, ainda na faculdade, as perguntas que devem ser respondidas por uma matéria ‘puramente informativa’: o quê?, quem?, quando?, onde?, por quê?, como? Esses elementos fazem crer que a matéria será uma descrição pura e simples da realidade fenomênica, dos acontecimentos. Quanto mais restrito a essas respostas estiver o artigo, mais próximo ele estará, em sua aparência, do fato (BARROS FILHO, 1995, p. 89).

Assim, existe um caráter de confiabilidade que é conferido pelo público à empresa jornalística, ainda que não ofereça a objetividade plena. Segundo Bucci (2000, p. 52), “Há,

então, um pacto entre os órgãos de imprensa e seus consumidores-cidadãos segundo o qual esses órgãos são autorizados a contar o que se passa [...] e segundo o qual aquilo que contam merece o crédito de verdade aproximada”. O autor afirma também que, considerando esse contrato social que é estabelecido entre a empresa jornalística e o público, o jornalista deve se guiar por alguns deveres éticos de sua profissão. Um deles é trabalhar para buscar notícias que sejam de interesse do leitor, e não de grupos políticos ou econômicos. O autor ressalta que a notícia sempre tem uma vítima, e a primeira vítima é aquele que perde com a divulgação de uma informação. Do outro lado, se existem sujeitos perdendo com a divulgação da imprensa, outros ganham com isso. No entanto, por mais que a publicação de notícias possa dar vantagens a determinadas pessoas ou grupos, esse nunca deve ser o objetivo do jornalista.

O que é questionado, então, é a influência do jornalista como autor das notícias expostas como objetivas. Conforme Barros Filho (1995), o jornalista segue uma rotina profissional, mas também age em função da lógica das relações sociais do universo em que interage, ou seja, também age em função do reconhecimento de si próprio. “O trabalho jornalístico, além de ser um produto informativo, é um instrumento de luta simbólica entre profissionais pelo monopólio tendencial da divulgação informativa e pela definição do produto mediático legítimo” (BARROS FILHO, 1995, p. 107). É preciso considerar o papel autoral do jornalista, que, por mais que tenha deveres éticos de noticiar com a maior objetividade possível, ainda é influenciado por questões pessoais e profissionais. Bucci (2000, P. 76) afirma “todos os jornalistas, sem exceção, vendem seu trabalho e seu talento no mercado capitalista”. Aqui, no entanto, é preciso levantar o dever ético do jornalista. Como explica o autor, o profissional da imprensa não está autorizado a perseguir outros fins que não o de bem informar o público. Não há ética possível em meio ao conflito de interesses.

Dentre as falhas passíveis de serem cometidas pelo jornalista e pela imprensa, Bucci (2000, p. 130 - 131) destaca a lista feita pelo historiador, ensaísta e jornalista americano Paul Johnson e publicada no *Jornal da Tarde* em 24 de março de 1993. Os itens da lista são:

1. Distorção, deliberada ou inadvertida
 2. Culto das falsas imagens
 3. Invasão da privacidade
 4. Assassinato de reputação
 5. Superexploração do sexo
 6. Envenenamento das mentes das crianças
 7. Abuso de poder
- (BUCCI, 2000, p. 131)

De acordo com o autor, a listagem é um bom ponto de partida para analisar falhas éticas no jornalismo. Em seu estudo, Bucci (2000) aprofunda mais a discussão sobre cada um dos itens. Para esta análise, iremos focar em quatro itens: a distorção, deliberada ou inadvertida, o culto das imagens falsas, a invasão da privacidade e o assassinato de reputação. As outras falhas apontadas por Johnson não são levantadas nessa análise das personagens jornalistas.

A distorção deliberada é a maior falha que o jornalista pode cometer. Mentir conscientemente, faltando assim com sua função social primordial: a busca e exposição de fatos verdadeiros.

Existe um acordo tácito entre os que escolhem esta profissão de jornalista e o leitor/ouvinte/telespectador que torna possível dar credibilidade ao jornalismo contemporâneo, a notícia, não é ficção, isto é, os acontecimentos ou personagens não são invenção dos jornalistas. A transgressão da fronteira entre realidade e ficção é um dos maiores pecados da profissão de jornalista (TRAQUINA, 2005, p. 20).

Essa falha ética, de acordo com Bucci (2000), ocorre principalmente quando há monopólio dos meios de comunicação. Sem pluralidade e diversidade de informação, a invenção de uma notícia em um veículo dificilmente será combatida. Já a distorção inadvertida, não menos grave, ocorre normalmente quando há pressa em divulgar uma informação, um “furo”, sem a devida apuração. O jornalista se encontra sempre entre dois imperativos da profissão: a agilidade e a precisão. No entanto, Bucci (2000, p. 140 - 141, grifo do autor) ressalta: “Se a informação de que o jornalista dispõe ainda não está checada, ela é apenas uma pista, não é uma notícia; é uma *possível* notícia. Ao publicá-la [...], ele assume também o risco de distorcer os fatos”.

A segunda falha que o autor analisa em profundidade é a do culto das falsas imagens. Ele se refere à aproximação com o entretenimento das empresas de comunicação, que não é só econômica, mas também cultural. Ou seja, o entretenimento influenciaria na narrativa jornalística. Como consequência, ocorre não apenas o sensacionalismo, mas também um fetichismo, sexismo e um culto a falsas imagens. “Os personagens são reais e, no entanto, fabricados – sempre falsos, em alguma medida” (BUCCI, 2000, p.142). Nesses casos as pessoas são reais, porque existem de fato, mas descritas de forma muito mais dramática, maniqueísta. No limite, o discurso passa a ser apenas emocionante, e não informativo. Essa abordagem, que busca emocionar ao invés de informar, vai ao encontro da definição de Angrimani (1995) sobre o que é jornalismo sensacionalista: seria uma abordagem que exagera fatos jornalísticos usando um tom espalhafatoso e escandaloso. A mensagem sensacionalista

não limita com rigor o que é realidade e o que é representação. Em alguns casos específicos inexistente uma relação entre o fato e a notícia. Ou seja, o que é publicado como informação é na verdade um exercício ficcional. O autor relata, ainda, que o sensacionalismo também é apresentado no formato das notícias, na linguagem utilizada, ou seja, na narrativa informativa, influenciada, de acordo com Bucci (2000), pela indústria do entretenimento.

A terceira falha, da invasão de privacidade, afirma que deve haver um limite na divulgação da vida privada das pessoas, o qual só deve ser passado quando há uma prevalência do interesse público sobre a alegação de privacidade de um indivíduo. Nesse sentido a invasão da privacidade só seria aceitável nos casos em que existem fatos relevantes, de interesse público, sobre a vida privada das pessoas. Por mais que exista um interesse na vida de celebridades, por exemplo, isso não deveria ser incentivado pela imprensa. Um cuidado no dilema sobre os limites da privacidade é distinguir o interesse público da curiosidade perversa dos receptores. Outro cuidado a ser tomado em relação à privacidade é respeitar também a individualidade de pessoas de classes mais baixas, já que normalmente o termo invasão de privacidade é mais associado a alguém de posse ou poder. Novamente a falha ética apontada por Bucci (2000) tem características paralelas ao que Angrimani descreve como sensacionalista: “É na exploração das perversões, fantasias, na descarga de recalques e instintos sádicos que o sensacionalismo se instala” (ANGRIMANI, 1995, p. 17). O jornalismo sensacionalista é formulado a partir da exploração das histórias de pessoas reais que são apresentadas nos jornais ressaltando aspectos violentos ou fantásticos, com o objetivo não de informar, mas de chocar o público.

A quarta falha, de destruição de reputação, ocorre associada à primeira, quando são divulgadas notícias falsas, deliberada ou inadvertidamente, e que ocasionam danos na vida social dos protagonistas. Como exemplo, o autor cita o caso da Escola Base¹¹, em São Paulo, que causou danos irreversíveis aos proprietários da instituição, ainda que as acusações tenham sido refutadas posteriormente.

Podemos observar que algumas das falhas éticas do jornalismo apresentadas possuem características semelhantes ao formato sensacionalista do jornalismo apresentado por Angrimani, como a invasão da privacidade e a destruição de reputação. Ou seja, o jornalismo sensacionalista beira os limites éticos da imprensa. Cabe refletir ainda, conforme aponta

¹¹ O caso da Escola Base é referido como um dos maiores episódios brasileiros de assassinato de reputação pela imprensa na década de 1990. Em março de 1992 uma denúncia não comprovada de abuso sexual das crianças do maternal da escola foi veiculada por jornais, rádios e revistas. A escola foi depredada e a casa dos dois proprietários foi saqueada. As investigações continuaram e nunca foram encontradas provas de abuso sexual. Em poucos meses, os veículos iniciaram reportagens na tentativa de recompor a verdade.

Traquina (2005), sobre o impacto do setor econômico no conteúdo dos jornais a partir do momento em que a imprensa se afirma como indústria, o que acentua ainda mais o problema do sensacionalismo com o objetivo de elevar a venda de exemplares.

4.2 ANÁLISE DAS PERSONAGENS JORNALISTAS NA PEÇA *O BEIJO NO ASFALTO*

A análise da personagem jornalista na peça *O Beijo no Asfalto* será realizada a partir da metodologia já explicitada neste capítulo. Essa metodologia é aplicada na descrição por parte do autor tanto em rubricas quanto em diálogos onde as personagens são apresentadas a partir da sua interação com outras, a fim de aprofundar a análise a partir da exposição da ação dramática. Ação que, como afirma Pallottini (1989), significa o andamento da narrativa, o que também abrange as falas das personagens.

Como apresentado no primeiro capítulo, *O Beijo no Asfalto* relata a história de Arandir. A peça se baseia em uma cena central para a narrativa, mas que não é descrita no texto. Castro (1992) aponta que Nelson teria se inspirado no caso real de um repórter de **O Globo**, Pereira Rego, para escrever a história. O jornalista fora atropelado e, caído no chão, pedira um beijo a uma moça que o socorria. Na peça, o protagonista, Arandir, vê um homem ser atropelado, e, ao correr para ajudá-lo, a vítima lhe pede um beijo. O repórter Amado Ribeiro, ao ver essa cena, decide transformá-la em uma série de reportagens que seriam capa no jornal onde trabalha. É a partir das construções da personagem Amado Ribeiro que a história de Arandir cria contornos sensacionalistas. Como veremos ao longo da análise, é o repórter quem constrói, de forma completamente contrária aos princípios éticos do jornalista, a história trágica de Arandir.

Na apresentação da lista de personagens, são introduzidas as duas personagens jornalistas que aparecem na peça: o repórter Amado Ribeiro e um fotógrafo, cujo nome não é especificado. O fotógrafo está presente em apenas uma cena, sem falas.

Arandir: – Posso telefonar?

Cunha: – Mais tarde. (*Amado cutuca o fotógrafo*)

Amado: – Bate agora! (*flash estoura. Arandir toma um choque*)

Arandir: – Retrato?

(RODRIGUES, 2004, p. 22 -23)

A personagem do fotógrafo é apresentada como um acompanhante de Amado Ribeiro. Nesse sentido, o fotógrafo estaria dentro do que Forster (1969) classifica como personagem plana. O fotógrafo é apresentado apenas para representar um profissional da imprensa, que na época contemporânea à peça valorizava a maior exposição e quantidade de imagens para o jornal. Como ressalta Goulart (2003), os novos formatos menores das câmeras davam mais mobilidade ao fotógrafo, permitindo que as fotos montadas fossem suplantadas pelas imagens que privilegiavam o momento. Além disso, as fotografias seguiam a tendência da época, da ideologia da objetividade, e eram retocadas o mínimo possível. Como afirma a autora: “A fotografia deixou de ser meramente ilustrativa para ser também informativa” (GOULART, 2003, p. 152).

Do mesmo modo, Amado Ribeiro também parece ser uma personagem plana, ainda que tenha muito mais destaque e seja uma personagem que percorre toda a peça (poderia ser considerado um dos antagonistas, ao lado do Delegado Cunha). Ele é apresentado com uma qualidade predominante, a ambição, e é uma caricatura de um repórter sensacionalista. Conforme Chabel (2005) a caricatura era recorrente no trabalho de Nelson Rodrigues, exagerando características das personagens, principalmente jornalistas. No entanto, ao acompanhar a forma como o dramaturgo desenvolve Amado Ribeiro ao longo da narrativa, bem como a forma como ele guia a ação dramática, descobrimos mais aspectos complexos sobre a personagem, classificando-a, assim, dentro do que Forster (1969) descreve como as personagens redondas.

Como veremos nesse capítulo, ao final da peça Amado Ribeiro é apresentado em seu quarto, bêbado e em um ambiente sujo e bagunçado. Nessa cena Nelson Rodrigues descreve uma característica ainda caricata do jornalista, mas que foge da figura de poder que Amado Ribeiro assume ao longo da narrativa; assim, o escritor narra um novo aspecto da personalidade de Amado Ribeiro. Nessa cena ele é descrito como alguém solitário, que precisa ser temido pelos outros, e necessita desse reconhecimento para se auto-afirmar diante da sociedade. Deste modo, Amado Ribeiro, ainda que seja uma caricatura, o que segundo Forster (1969) seria uma característica de personagens planas, aproxima-se do conceito de personagem redonda, situando-se em uma zona de transição entre uma e outra. Além disso, cabe ressaltar que o autor descreve como um dos aspectos presentes em personagens redondas a capacidade de ser transferido ou terem a possibilidade de continuidade além da narrativa. Amado Ribeiro é uma personagem já abordada por Nelson Rodrigues no folhetim *Asfalto*

Selvagem, ou seja, ele de fato tem características que possibilitam sua transcrição para outra narrativa.

A partir dessa constatação, do repórter Amado Ribeiro como uma caricatura, é possível identificar se a construção da personagem seria uma referência ao jornalismo contemporâneo à peça. Como afirma Brait (1985), podemos buscar a existência de uma personagem como representação de uma realidade exterior ao texto. A personagem é, de fato, inspirada em um jornalista real, colega de Nelson Rodrigues, e que autorizou em documento o uso de seu nome na peça. A personagem do jornalista Amado Ribeiro já havia sido narrada por Nelson Rodrigues em seu folhetim *Asfalto Selvagem*, mas sem o destaque que recebe na peça *O Beijo no Asfalto*.

Existem outras referências ao jornalismo concomitantes ao período em que a peça foi escrita. Como a cena em que Amado Ribeiro e o delegado Cunha se encontram com Selminha, esposa de Arandir, para conseguir declarações dela em relação ao marido.

Cunha: - [...] Amado Ribeiro, da *Última Hora*!

Amado (*cínico*): - Prazer.

Selminha (*disparando, numa volubilidade febril*): - O senhor é que é Samuel Wainer?

Amado: Amado Ribeiro

Selminha (*desorientada, por um detalhe imprevisto*): Mas o Samuel Wainer não trabalha na *Última Hora*?

Amado: Exato.

Selminha (*confusa*): Ah, é. E o Carlos Lacerda na *Tribuna da Imprensa*.

(RODRIGUES, 2004, p. 55)

A partir desse trecho, é possível inferir que o autor pretendia deixar clara sua alusão à imprensa da época (fim dos anos 1950), que tinha como uma de suas marcas o constante conflito entre os jornais *Última Hora* e *Tribuna da Imprensa* (respectivamente comandados por Samuel Wainer e Carlos Lacerda). Na peça em geral, por se tratar de uma ficção, é possível perceber o que Candido (2005) define como as objectualidades em uma narrativa ficcional. Ela se detém nos contextos criados a partir dos objetos e suas qualidades, no mundo imaginário. Mas, nesse trecho especificamente, o autor ultrapassa esse limite do imaginário do texto, e as objectualidades se referem a aspectos concretos, reais: os jornais *Última Hora* e *Tribuna da Imprensa* e o jornalista Samuel Wainer.

O mesmo não pode ser afirmado sobre a personagem do jornalista Amado Ribeiro. As objectualidades da narrativa ficcional se restringem ao plano imaginário, referindo-se a pessoa real que teria inspirado a personagem apenas em nome e profissão. É preciso distinguir a personagem do jornalista real Amado Ribeiro. Pois, apesar de serem representações de pessoas, as personagens ficcionais também são inventadas.

Como afirma Brait (1985), a personagem se encontra entre o ser inventado e o ser reproduzido. Ainda conforme a autora, o escritor se utiliza de estratégias para transpor no texto sua visão de mundo, o que inclui as personagens, suas ações e sua caracterização. Pallottini (1989) também apresenta esse conceito. Segundo ela, a narrativa dramática é apresentada pela caracterização, diálogo e relação das personagens. Estas seriam, em última instância, a representação das ideias que o autor quer mostrar no texto.

Amado Ribeiro é identificado já na lista de personagens como um repórter. Conforme indica Pallottini (1989), essa lista é o primeiro espaço onde o autor pode apresentar as personagens, é sua introdução. Assim, logo de início, o autor enfatiza a profissão da personagem, descrita como “o repórter Amado Ribeiro” (RODRIGUES, 2004, p. 7). Pallottini (1989) ressalta, ainda, que a caracterização da personagem passa pela sua função social, desse modo, a profissão descrita na lista já dá indícios sobre Amado Ribeiro, e talvez sobre o que o autor busca relacionar com a descrição de um jornalista na obra. A autora relata que a descrição, o “como” são as personagens (sua caracterização) está diretamente ligado “ao que” elas são no texto, qual é o seu papel. Ou seja, suas qualidades transpassam as ações das personagens.

Além disso, a narração do autor está presente também nas rubricas que acompanham os diálogos. Nelson Rodrigues, no primeiro diálogo da primeira cena, apresenta Amado Ribeiro em uma rubrica: “Chapéu na cabeça. Tem toda a aparência de um cafajeste dionisíaco” (RODRIGUES, 2004, p. 11). Ou seja, a personagem de Amado Ribeiro é além de um cafajeste, um cafajeste dionisíaco, alguém que fascina, fazendo referência ao teatro clássico grego. Seu mau-caratismo é ressaltado, ficando clara aqui sua característica principal de caricatura, de exagero.

Como explicita Brait (1985), a descrição, a narração e o diálogo são capazes de acumular signos e combiná-los, concretizando a existência da personagem com palavras, ao mesmo tempo em que remetem a um mundo referencial, reconhecido pelo leitor. É necessário avaliar a construção do texto para aprofundar o conhecimento da personagem. Também de

acordo com Barthes (2011), que divide o texto em níveis, a personagem encontra-se no nível das ações, mas apenas como participante, não como ser psicológico. Para alcançar esse significado é necessário que a personagem integre o nível da narração. Assim, é necessário analisar o texto para compreender a personagem, o que no texto dramático se refere principalmente aos diálogos.

Pallottini (1989) relata como, especificamente no teatro, a personagem entra em cena a partir do texto, antes da montagem do espetáculo. Por isso, vamos analisar alguns trechos da peça *O Beijo no Asfalto* em que Amado Ribeiro é apresentado em relação com outras personagens para identificar sua caracterização. Posto que, segundo a autora, os campos de caracterização, social, físico e psicológico, se interpenetram e são demonstrados não só pela apresentação da personagem, mas também pela sua relação com outros e com a própria narrativa.

O primeiro trecho foi extraído da primeira cena no primeiro ato, logo no início da peça. Trata-se do momento em que o repórter vai até a delegacia contar ao delegado Cunha sobre o atropelamento que acabara de presenciar:

Cunha: – Qual é o caso?

Amado: – Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga Longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo.

Cunha: *(que parece beber as palavras do repórter):* – E daí?

Amado *(valorizando o efeito culminante):* – De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca.

Cunha: *(confuso e insatisfeito):* – Que mais?

Amado: *(rindo):* – Só.

Cunha: *(desorientado):* – Quer dizer que. Um homem beija outro na boca e. Não houve mais nada. Só isso?

[...]

Amado: – Não interrompe! Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: - eu vou vender jornal pra burro!

Cunha: – Mas como reabilitação?

Amado: – Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. *(descritivo)* No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma idéia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir essa cidade! Eu e você, nós dois! Cunha.

Cunha: *(deslumbrado)* – Nós dois? *(Amado dá-lhe nas costas um tapa triunfal. E começa a rir)*

Amado: – Nós dois! Olha: – o rapaz do beijo, sim o que beijou, está aí embaixo, prestando declarações! *(ri mais forte, apontando com o dedo para baixo)* – Embaixo! *(primeiro ri Amado. Em seguida, Cunha o acompanha. Acaba a cena com a fusão de duas gargalhadas)*

(RODRIGUES, 2004, p. 14 – 15)

Vamos ressaltar algumas frases do trecho descrito. A primeira é a rubrica do autor na fala do delegado Cunha: “Cunha *(que parece beber as palavras do repórter)*”. Essa rubrica do autor mostra a personagem do delegado Cunha como alguém que acredita em tudo que o repórter narra. Seguindo o que Pallottini (1989) indica como a caracterização por similitude e contraste entre duas personagens, o que, nesse caso, é a relação entre as personagens Amado Ribeiro e Cunha. Essa descrição do delegado se reflete no repórter, sugerindo que este é um ser influente, capaz de persuadir os outros.

Outras duas falas podem ser indicadas como caracterizadoras de Amado Ribeiro. São elas: “Amado: – Não interrompe! Ou você não percebe? Escuta, rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: - eu vou vender jornal pra burro!” e “Amado: – Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. *(descritivo)* No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma idéia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir essa cidade! Eu e você, nós dois! Cunha.”

A primeira expõe o objetivo do repórter que vai guiá-lo ao longo da narrativa: vender jornais. Ao iniciar a apuração e a reportagem sobre o caso, Amado Ribeiro não tem como objetivo informar o público, o que é, de fato, a principal função e razão primeira do jornalismo, dever que fundamenta, inclusive, o Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros. O que o repórter busca, na realidade, é a própria ascensão profissional, é vender jornais. O autor expõe a personagem como alguém ambicioso, e, ao longo da peça, inescrupuloso enquanto decidido a atingir seus objetivos. Cabe aqui a referência ao que Bucci (2000) coloca como um conflito de interesses do jornalista, que ocorre quando o profissional deixa que seu valor mais alto (o de servir ao direito à informação, e, portanto, ao cidadão) seja enfraquecido por outro objetivo, que é, no caso da personagem do repórter Amado Ribeiro, o de vender jornais.

Já a segunda fala revela que o repórter, ao ver o atropelamento, teve uma ideia que o levaria a alcançar esse objetivo. Ao decorrer da peça fica claro que a estratégia a que

Amado Ribeiro se refere nesse trecho é de criar uma história de relacionamento amoroso entre Arandir e o homem atropelado, e com a divulgação dessa história é que ele alcançaria seu objetivo de vender jornais. Nesse contexto, Nelson Rodrigues descreve o jornalista Amado Ribeiro como um profissional completamente antiético, comprometido apenas em alcançar seu objetivo pessoal de ser bem sucedido. Antes mesmo de qualquer apuração, o repórter decide transformar o acontecimento do beijo em uma história maior. Ou seja, todas as decisões e atitudes tomadas por Amado Ribeiro em relação a Arandir e as outras personagens são guiadas pela concepção inicial do repórter. Ora, não cabe ao jornalista supor afirmações e buscar autenticá-las, e sim apurar a notícia, checar os fatos. O que Amado Ribeiro faz é criar uma história, e não aferi-la. Além disso, ao afirmar que teve uma ideia genial, o repórter comete o que Bucci (2000) aponta como o pior erro que um profissional da imprensa pode cometer: a distorção deliberada. Barros Filho (1995) também afirma que por mais que a objetividade seja inatingível, ela ainda deve nortear o trabalho do jornalista.

Nelson Rodrigues acaba por construir na peça um universo suposto muito maior do que o exposto. Cabe levantar aqui a visão fragmentária da realidade que Candido (2005) põe em questão. É uma característica ainda mais explícita em obras ficcionais: as orações acabam sempre criando um vasto universo não apresentado no texto. Como a carreira e as relações de Amado Ribeiro na imprensa, que ficam apenas subentendidas (sabemos apenas que ele trabalha no jornal chamado *Última Hora*, onde o próprio dramaturgo trabalhava na época). Esse, no entanto, é um dos maiores trunfos da obra ficcional, pois permite que o autor selecione e realce aspectos específicos, dando um caráter mais nítido do que a realidade costuma sugerir. Não caberia à peça discutir se e como o acontecimento seria retratado em outros veículos e como seria sua compreensão geral. O que o autor busca é retratar como a decisão antiética e egoísta de um jornalista atinge e muda a realidade do protagonista.

A cena seguinte do repórter Amado Ribeiro mostra quando ele, acompanhado do delegado Cunha, vai até o local na delegacia onde se encontra Arandir. Este havia acabado de prestar depoimento como testemunha do caso de atropelamento e está prestes a deixar o local quando chegam Amado e Cunha. Em nenhum momento o repórter é apresentado como um profissional da imprensa, e ao longo da cena ele aparece identificado junto ao delegado, como um policial. Posteriormente, em outra cena, Arandir relata o interrogatório à Selminha, sua esposa, e se refere a quem o interrogou apenas como a polícia, incluindo aí Amado Ribeiro. Fica claro que ele não tinha conhecimento que ao responder as perguntas estava falando com um profissional da imprensa. Essa cena é o primeiro momento em que Amado Ribeiro se

coloca como integrante da polícia e esconde o fato de ser jornalista. Arandir é desorientado pelos dois, que o colocam em uma situação de pressão psicológica no inquirido. Ao longo da peça, o poder policial, representado pelo delegado Cunha, é apresentado ajudando o repórter Amado Ribeiro.

Amado: – Com medo rapaz?

Cunha: – Fala!

Amado: – Não fala? (*Cunha segura o braço de Arandir*)

Cunha: – (*falando macio*) – Conta pra mim. Conta. Conta o que você fez na Praça da Bandeira.

Arandir: (*ainda contido*) – O lotação foi o culpado. (*Cunha ergue-se*)

Cunha: – Um momento!

Arandir: – Mas doutor! Já estava aberto o sinal amarelo quando o lotação.

Cunha: – Ó rapaz! O lotação não interessa. Compreendeu? O que interessa é você.

[...]

Amado: – Há quanto tempo você conhecia o cara?

Arandir: – Que cara?

Amado: – O morto.

Arandir: – Não conhecia.

Cunha: – Que piada é essa?

Amado: (*para o delegado*) – Cunha, um momento. Um instante. Ó rapaz! Olha pra mim! No local, eu lhe perguntei se você era parente da vítima.

Arandir: – Não sou.

Amado: – Vamos por partes. Não é parente. Amigo?

Arandir: – Nada.

Amado: – Mas se conheciam de vista?

Arandir: Nem de vista.

Cunha: (*aos berros*) Nem de vista?

Amado: Você nunca. Presta atenção. Nunca, em sua vida, você viu o morto?

Arandir: – Juro! Quer que jure? Dou-lhe a minha palavra!

[...]

Amado: – Então explica como é que você, casado há um ano. Um ano?

Arandir: – Quase.

Amado: – Praticamente em lua-de-mel. Em lua-de-mel! Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz!

Arandir: (*atônito*) – O senhor está pensando que...

Amado: (*exaltadíssimo*) – E você olha. Fazer isso em público! Tinha gente pra burro, lá. Cinco horas da tarde. Praça da Bandeira. Assim de povo. E você dá um *show*! Uma cidade inteira viu!

(RODRIGUES, 2004, p. 24 – 26)

O trecho apresentado mostra mais uma atitude antiética de Amado Ribeiro, recorrente ao longo da narrativa: o repórter primeiro tenta induzir a fonte e, não conseguindo as afirmações que procurava, acaba por intimidá-la. Ele claramente não queria apurar as declarações de uma testemunha e descobrir o que aconteceu, queria, na verdade, declarações que respaldariam a história que ele já havia criado. Novamente fica claro o conflito de interesses da personagem, que não quer informar o público, e sim publicar uma história sensacionalista.

Como afirma Angrimani Sobrinho (1995, p 16): “Sensacionalismo é a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato. Em casos mais específicos, inexistente a relação com qualquer fato e a ‘notícia’ é elaborada como mero exercício ficcional”. É o que ocorre em *O Beijo no Asfalto*; Amado Ribeiro cria e sensacionaliza um acontecimento transformando-o em uma ficção completamente apartada da realidade. Traquina (2005, p. 20) coloca o quanto esta atitude rompe com a ética jornalística: “A transgressão entre realidade e ficção é um dos maiores pecados da profissão de jornalista, merece a violenta condenação da comunidade e quase o fim de qualquer promissora carreira de jornalista”.

As cenas seguintes, principalmente as do segundo ato, revelam como a história criada por Amado Ribeiro se reflete na vida do protagonista. Sua esposa, Selminha, é avisada por uma vizinha, D. Matilde, sobre a capa do jornal, com a manchete “Beijo no Asfalto”. A reportagem narra como Arandir e o homem morto se conheciam antes do atropelamento. É narrada inclusive a última frase da reportagem: “Não foi o primeiro beijo! Nem foi a primeira vez!” (RODRIGUES, 2004, p. 36). Outra cena marcante é no escritório onde trabalha Arandir. Ao chegar, o protagonista começa a ser zombado pelos colegas, que o chamam de viúvo, afirmam que o homem atropelado já esteve no trabalho procurando por Arandir e terminam por ameaçar o protagonista. Aqui é percebida uma consequência ética da reportagem e que Bucci (2000) descreve como mais um dos pecados do jornalista apontados

por Paul Johnson: o assassinato da reputação. A história inventada por Amado Ribeiro atinge Arandir e as pessoas próximas a ele de forma irreversível. Ou seja, a personagem jornalista não comete falhas éticas apenas deontológicas, em relação às práticas do jornalista, mas também falhas de ordem teleológica, que consideram as consequências.

Outro trecho escolhido para mostrar a caracterização de Amado Ribeiro é encontrado na quarta cena do segundo ato, praticamente na metade da peça. Quando Amado Ribeiro, acompanhado de um inspetor da polícia, vai ao velório do homem atropelado para conversar com a viúva.

Amado Ribeiro: – A senhora é que é a viúva?

Viúva: (*chorosa, amarrotando o lenço*) – O senhor que é da polícia?

Amado Ribeiro (*sintético e inapelável*): – Somos da polícia. Mandei chamar a senhora porque é o seguinte.

[...]

Amado Ribeiro: (*sucinto e incisivo*) – Minha senhora. Não vamos perder tempo. Tomei informações, a seu respeito. Sei, de fonte limpa. Um momento. Sei de fonte limpa que a senhora tem um amante!

Viúva: (*sob impacto brutal*) – Eu?

Amado Ribeiro: (*implacável*) – Tem um amante! Cheio da gaita! Não faça comentários! Nenhum!

Viúva: – O senhor está me ofendendo!

[...]

Amado: – Cala a boca! Cala a boca! (*muda de tom*) Escuta. Você tem um amante e com toda a razão. Com toda a razão. Conheço a sua vida, de fio a pavio. A senhora arranjou, cala a boca. Arranjou um cara quando percebeu, entende? Ao perceber que seu marido mantinha relações anormais com outro homem, a senhora. Não é fato?

Viúva: (*depois de olhar para os lados e já incerta*) – O senhor está falando alto!

Amado: – Você leu o jornal?

Viúva: – O jornal? Li.

Amado: (*tirando o jornal do bolso*) – Muito bem. Presta atenção. (*à queima roupa*) Olha bem esse retrato. É o sujeito que beijou o seu marido. A senhora, naturalmente, já viu esse camarada, claro!

Viúva: (*vacilante*) – Não.

Amado: (*ameaçador*) – Madame. Nunca viu?

Viúva: – Nunca!

[...]

Amado: (*para a viúva*) Viu sim! Viu!

Viúva: (*em pânico*) – Juro!

Amado: – Você está mentindo! Mentindo!

(RODRIGUES, 2004, p. 45 - 47)

A cena mostra a extorsão de Amado Ribeiro em relação à viúva do homem atropelado. Logo no começo a fala “Amado Ribeiro (*sintético e inapelável*): – Somos da polícia. [...]” revela que o repórter mais uma vez mente para se mostrar como alguém ameaçador e superior diante da fonte. Em seguida ele acusa a viúva de adultério, e, no momento em que ela nega, segue a afirmar a informação que impõe. Por suposto essa cena seria, a princípio, a de um jornalista que busca informações junto a uma fonte, mas não é o que ocorre. Amado Ribeiro não está interessado em ouvir o que a viúva diz e, sim, em confirmar uma afirmação que ele mesmo faz e que daria suporte à história que criou do relacionamento amoroso entre Arandir e o homem atropelado. Ele inclusive usa o jornal, que estampa em manchete a história inventada por ele, para validar sua declaração. Diante da contínua negativa da viúva frente à acusação, a fala do repórter é enfática: “Você está mentindo! Mentindo!”. Ou seja, a ele não importa conseguir informações, mas sim uma declaração da viúva que corrobore a história já criada, nem que para isso seja necessário conturbar e desorientar a fonte. Na frase: “A senhora arranhou, cala a boca. Arranhou um cara quando percebeu, entende? Ao perceber que seu marido mantinha relações anormais com outro homem, a senhora. Não é fato?”, o repórter chega a falar no lugar da fonte, ameaçado-a e exigindo que ela confirme a sua afirmação.

Mais uma vez esse trecho exemplifica o conflito entre Amado Ribeiro e as outras personagens tratadas como fontes da reportagem na peça. As atitudes do jornalista são sempre de manipulação e extorsão. O conflito, como afirma Pallottini, (1989), é essencial na dramaturgia. A ação dramática é resultado de um conflito externo ou interno da personagem, e que pode estar exposto ao longo da história dramatizada ou ter acontecido anteriormente a ela. Entre Amado Ribeiro e as outras personagens, o conflito se estabelece ao longo da peça. Em praticamente todas as cenas do jornalista, ele não busca mais informações, quer apenas validar sua história criada a partir do beijo de Arandir no homem atropelado. Mesmo que para isso precise ameaçar as outras personagens.

Outra cena de interrogatório é com a esposa de Arandir, Selminha. Ela é levada não para um distrito policial, mas para a casa de um conhecido de Amado Ribeiro. Lá se encontram o repórter e o delegado Cunha. Pela primeira vez, o jornalista é apresentado para a outra personagem como um profissional da imprensa, e o interrogatório segue guiado pelo delegado de forma intimidadora. Em determinado momento, Amado Ribeiro busca a viúva do homem atropelado em outro cômodo e esta, descrita nas rubricas do autor como “em pânico”, declara que viu Arandir em sua casa e que ele havia tomado banho junto de seu marido. Selminha tenta perguntar novamente para a viúva se o fato realmente ocorreu e é barrada pelo delegado. Segue-se o diálogo subsequente:

Amado: (*feroz e exultante*) – D. Selminha, o banho é um detalhe mas que basta! Pra mim basta! O resto a senhora pode deduzir.

Selminha: (*lenta e estupefata*) – O senhor quer dizer que meu marido!...

Amado: (*forte*) – Exatamente!

Cunha: (*também feroz*) – Seu marido, sim! Seu marido! Batata! (*Selminha olha, ora um, ora outro. Está lívida de espanto*)

Amado: (*ofegante*) – Ou a senhora prefere que eu fale português claro?

Selminha: (*que se crispa para uma crise de histeria*) – Prefiro. Fale, sim! Fale português claro!

Amado: – Bem. É o seguinte.

Cunha: (*bestial*) – Escracha! Escracha que eu já estou de saco cheio!

Amado: – A polícia sabe que havia. Havia entre seu marido e a vítima uma relação íntima.

(RODRIGUES, 2004, p. 59 – 60)

Novamente o interrogatório não é realizado para descobrir novos fatos ou conhecer o depoimento de Selminha, e sim para conseguir declarações que embasem a história criada por Amado Ribeiro, e sustentada também por Cunha, de que Arandir mantinha uma relação com o homem atropelado. Cabe destacar aqui a forma como reportagens sensacionalistas relatam a homossexualidade. “O tratamento que o jornal sensacionalista dá ao homossexual é preconceituoso, marginalizante, ofensivo e retrógrado. O homossexual aparece como um perverso degenerado, cuja conduta fere a ‘normalidade’ e coloca em risco as instituições” (ANGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 66). É preciso ressaltar o contexto de onde o autor chega a essa conclusão, que foi a análise do jornal *Notícias Populares*, que

começou a circular em 1963, mesma época em que Nelson Rodrigues escreveu *O Beijo no Asfalto*, em 1960. Nesse período, a homossexualidade era um tabu na sociedade e, como tal, era veiculada pela mídia de forma sensacionalista.

O último diálogo é extraído da terceira cena do terceiro e último ato, trata-se da última aparição do repórter na peça, quando a narrativa já atinge seu clímax. Aprígio, sogro de Arandir, vai até o quarto do repórter para conversar com Amado Ribeiro.

Amado: – Aprígio, agora é tarde! Tarde!

Aprígio: – Mas eu ainda não disse nada! Eu queria, justamente.

Amado: O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete do tamanho de um bonde. Assim: –“O Beijo no Asfalto foi crime! Crime!”

Aprígio: (*apavorado*) – Crime?

Amado: – Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: – CRIME!

[...]

Aprígio: – Tem certeza?

Amado: – Ou duvida?

Aprígio: (*mais incisivo*) – Tem certeza?

Amado: (*sórdido*) – São outros quinhentos! Sei lá! Certeza propriamente. A única coisa que sei é que estou vendendo jornal como água. Pra chuchu.

(RODRIGUES, 2004, p. 67 – 68)

Nesse trecho, Amado Ribeiro comemora a conquista de seu objetivo declarado no início da peça: vender jornais. Assim, em todo o decorrer da peça e das atitudes de Amado Ribeiro, é possível identificar a verossimilhança da narrativa. A personagem é apresentada desde o início como alguém ambicioso, que não se importa em prejudicar os outros para alcançar seus objetivos. É o que o repórter segue fazendo ao longo das cenas, até conseguir o que pretendia inicialmente.

Seu propósito é alcançado independente de qualquer conduta ética por parte do jornalista. Uma de suas falas deixa implícita sua conduta: “[...] E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa”. O jornalista vende jornais pela divulgação de uma história criada por ele. Ele acaba por convencer todas as outras personagens que o relacionamento entre Arandir e o homem atropelado era real. Nesse ponto, o autor coloca a credibilidade da

imprensa em questão. Como estava publicado no jornal, as outras personagens não questionavam a veracidade da história criada por Amado Ribeiro. Se estava no jornal, era real. Conforme Barros Filho (1995) ainda que a objetividade não possa ser alcançada de forma plena, ela gera uma expectativa no público, que vê os produtos midiáticos com um efeito de real. A campanha iniciada por Amado Ribeiro e pelo delegado Cunha convence todas as outras personagens de que Arandir mantinha uma relação com o atropelado. O protagonista, sentido-se perseguido e abandonado, acaba por se esconder em um quarto de hotel, onde seu sogro Aprígio o encontra e revela seu amor pelo próprio genro, matando-o em seguida. O assassino não conseguia aceitar a idéia de que Arandir tinha uma relação com outro homem. Acreditou, também, no que era divulgado no jornal pelas reportagens de Amado Ribeiro.

No Brasil, a ideologia da objetividade foi adotada principalmente a partir dos anos 1950, quando ocorreram reformas gráficas e editoriais na imprensa brasileira. Essas reformas, que enquadravam os textos jornalísticos conforme padrões tidos como neutros, foram muito criticadas por Nelson Rodrigues. O escritor negava principalmente a suplantação de um estilo literário do jornalismo, como ele estava acostumado a escrever e como havia aprendido na redação dos jornais de seu pai em 1920. Nesse novo jornalismo que surgia, a literatura e a ficção só poderia ser veiculada em espaços autorais, por isso, a partir daí, Nelson Rodrigues passou a assinar colunas nos jornais que frequentou.

Além disso, como ressalta Barros Filho (1995), a imprensa, como comunicação e linguagem, é um instrumento de construção da realidade social, afetando o cotidiano do seu público. Tendo trabalhado como jornalista por toda sua vida, Nelson também conhecia os efeitos que uma campanha midiática poderia ter. Vivenciou isso quando seu irmão Roberto foi assassinado em decorrência de uma reportagem publicada no jornal de seu pai. É isso também que o escritor descreve na peça *O Beijo no Asfalto*: a destruição da reputação de Arandir. Nelson conta desde o início como a imprensa é capaz de influenciar seu público ao ponto de até mesmo alterar a forma como as pessoas vêem a realidade. Ao fim da narrativa, nenhuma das personagens próximas a Arandir acredita nele, todas crêem que existia uma relação íntima entre ele e o homem atropelado. A consequência final, o assassinato de Arandir, é motivada antes pelo sentimento que Aprígio sentia pelo genro, mas só é concretizado porque o assassino crê que Arandir mantinha uma relação amorosa com um homem.

4.3 ANÁLISE DAS PERSONAGENS JORNALISTAS NA PEÇA *BOCA DE OURO*

A peça *Boca de Ouro*, escrita em 1959, foi um dos maiores sucessos de Nelson Rodrigues. A narrativa conseguiu inclusive transpor os limites do teatro e foi adaptada também para o cinema em 1963, onde continuou atraindo público. A peça conta a história de um bicheiro da Madureira, um bairro suburbano do Rio de Janeiro. A primeira cena conta como surgiu o apelido do contraventor. De origem humilde, Boca de Ouro tem uma obsessão com a riqueza, o dinheiro e a ostentação. Em um consultório dentário ele pede ao profissional que arranque todos os seus dentes e os substitua por dentes de ouro, assim vem o apelido pelo qual é conhecido: Boca de Ouro.

As personagens jornalistas na narrativa são cinco, descritas na lista de personagens da peça: o secretário, o repórter, Caveirinha, o fotógrafo e o locutor. Os dois primeiros aparecem apenas no início, na redação do jornal. Caveirinha e o fotógrafo acompanham toda a história, e o locutor é a personagem que conclui a narrativa, descrito apenas na cena final.

É importante destacar a importância da imprensa na peça, pois a história ocorre através da narração de uma personagem (Dona Guigui, ex-amante de Boca de Ouro) a jornalistas. A peça é narrada em dois tempos: o presente (em que, após o assassinato de Boca de Ouro, D. Guigui dá declarações a jornalistas) e os *flashbacks* do passado de Boca de Ouro, descritos pela personagem. É um exemplo do que explica Candido (2005) sobre a visão fragmentária da realidade, que ocorre duas vezes na peça, pois como a narrativa é feita em dois planos são construídos dois universos ficcionais.

Nelson Rodrigues descreve a influência da narradora, D. Guigui, na história. Apresentada aqui como narradora dentro do contexto da peça, é a partir dela que a história de Boca de Ouro é relatada, mas, tratando-se de uma peça dramática, o narrador encontra-se dissimulado, estando presente de forma breve nas descrições e rubricas do dramaturgo. D. Guigui apresenta três versões sobre um assassinato cujo autor seria Boca de Ouro. A forma como o contraventor é descrito em cada uma delas muda conforme o sentimento de D. Guigui em relação ao bicheiro também se altera. Em rubricas no início da peça Nelson Rodrigues sugere inclusive que a personagem Boca de Ouro seja interpretada por diferentes atores. No último ato o dramaturgo escreve em rubrica, antes do início da cena: “Cada versão de D. Guigui é uma imagem diferente dos mesmos fatos e das mesmas pessoas. No terceiro ato, sob um novo estímulo emocional, ela se prepara para desfigurar Boca de Ouro outra vez”

(RODRIGUES, 2012, p. 73), confirmando a influência da personagem nas histórias por ela relatadas.

A segunda cena seria a do plano presente na narrativa, e relata a redação de jornal do periódico ficcional *O Sol*, onde chega a notícia da morte do bicheiro.

Secretário: *(no telefone)* – É redação do *Sol*! Fala. O quê? *(dá um pulo da cadeira)* Mataram? Batata? Sei, está certo. Até logo.

(Secretário bate com o telefone e atira o grito triunfal.)

Secretário: – Mataram o ‘Boca de Ouro’!

Repórter: – O bicheiro?

Secretário: – Agorinha, nesse instante!

Repórter: – Ou é boato?

Secretário: – O Duarte telefonou! Está lá o Duarte! Encontrado morto, na sarjeta, com a cara enfiada no ralo!

Repórter: *(na sua excitação profunda)* – Até que enfim encestaram o ‘Boca de Ouro’!

Secretário: Encestaram! *(afrito)* Corre, voa! Toma um táxi!

(Secretário está empurrando o repórter)

Repórter: – Estou duro!

Secretário: Vem cá. Espera. Primeiro tenho que saber a posição do jornal.

Repórter: – Mas ontem elogiamos o ‘Boca’!

(Secretário apanha o telefone)

Secretário: Sei lá! Sou macaco velho! Deixa eu falar com a besta do diretor! A esta hora está na casa da amante!

(Do outro lado da linha, atende o diretor. Servilismo total do secretário.)

Secretário: – Dr Pontual, sou eu dr. Pontual! Boa noite. Dr. Pontual, o senhor já sabe? *(reverente)* Ah, pois não, o rádio está dando. Foi o “Esso”, edição extraordinária? Dr. Pontual, *O Sol* é contra ou a favor do ‘Boca de Ouro’? Não ouvi! Sim, sim, contra, perfeitamente. Contraventor, claro, entendo. Cancro social. Boa noite, dr. Pontual.

(Secretário desliga)

Repórter: – Que diz o cretino?

Secretário: – Não te falei? Batata! Mandou espinafrar.

(RODRIGUES, 2012, p. 13 -14)

A fala do secretário: “Primeiro tenho que saber a posição do jornal”, mostra como, antes mesmo de apurar o que havia acontecido, o repórter já deveria sair da redação sabendo com que viés a matéria deveria ser escrita posteriormente. Ou seja, o jornalista não deveria buscar ser imparcial, e sim seguir a opinião do diretor: denegrir Boca de Ouro. Bucci (2000) coloca como a ética na imprensa deve ser discutida não apenas nas atitudes dos jornalistas individualmente, mas também nos veículos como organização. “Os piores problemas da imprensa brasileira são problemas *construídos* no interior das empresas de comunicação por forças e interesses que ultrapassam o domínio de uma redação” (BUCCI, 2000, p. 32, grifo do autor). Como é o caso apresentado nesse trecho da peça, o que será publicado no jornal segue a orientação de seu diretor e a apuração do repórter deve se guiar nisso. É possível notar também como o constrangimento organizacional na redação influencia o trabalho dos jornalistas. Como aborda Traquina (2005, p. 181), na contextualização da teoria interacionista, a forma como um veículo se organiza como empresa influencia diretamente no modo de produção das notícias. “Os jornalistas vivem sob a tirania do fator tempo. O seu desafio cotidiano é ter de elaborar um produto final. [...] É uma atividade prática e cotidiana, orientada para cumprir as horas de fechamento”. Assim, como cada empresa tem seu modo de produção também nos veículos a apuração e a produção de uma notícia seguem um padrão, seja ele concreto, através de manuais, ou apreendido por constrangimento organizacional. O secretário provavelmente não é obrigado a consultar o diretor, mas o faz para garantir que a linha da reportagem esteja de acordo com sua opinião. Ele afirma: “Sou macaco velho”. A expressão sinaliza experiências anteriores do secretário que o levam a decidir consultar o diretor para evitar represálias posteriores.

O repórter aparece nessa cena para, acompanhado da figura do secretário, demonstrar a reação de uma redação quando um furo jornalístico é anunciado. Assim, como coloca o dramaturgo em rubrica, o jornalista expressa uma “excitação profunda” por perceber que havia chegado ao jornal a informação sobre um assassinato. De início, o repórter se mostra receoso, mas, como a informação é assegurada novamente pelo secretário, o jornalista permite exacerbar seu contentamento, principalmente por saber quem foi morto. O que é descrito aqui por Nelson Rodrigues é, provavelmente, o que o escritor vivenciou em seus mais de 60 anos trabalhando em redações de jornais, ou, no mínimo, o que o inspirou a partir dessas experiências. Como declara Brait (1985), é necessário vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. Pois o autor utiliza estratégias para reinventar a realidade, transportando sua visão de mundo ao leitor.

Traquina (2005) explica que o surgimento do repórter como ocupação integral do jornalismo ocorreu concomitantemente com um novo tipo de empresa jornalística. Esse novo modelo de imprensa dependia de anunciantes ao invés de apoio político, e para conseguir contratos publicitários seria necessário despertar o interesse do público. Para isso, a empresa deveria estar sempre a procura de notícias a fim de preencher o jornal. O que ocasionou uma divisão de trabalho dentro da empresa midiática, onde o dever do repórter era somente o de recolher e escrever notícias. Como ressalta o autor, referindo-se a teoria interacionista do jornalismo: “As notícias são o resultado de um processo de produção, definido como a percepção, seleção e transformação de uma matéria-prima (os acontecimentos) num produto (as notícias)” (TRAQUINA, 2005, p. 180). Dentro do universo de acontecimentos, cabe ao veículo midiático definir quais devem adquirir existência pública de notícia, ou seja, quais teriam noticiabilidade. O autor sugere ainda a necessidade de acontecimentos em um veículo, e como estes são decisivos no processo de produção de notícias. Ainda pela teoria interacionista do jornalismo, é ressaltado como o fator tempo influencia o trabalho do jornalista. Esse aspecto fica bastante claro nesse trecho da peça quando o secretário alerta: “Corre, voa! Toma um táxi!” pouco depois de saber sobre o assassinato de “Boca de Ouro”.

Outro aspecto a ser destacado nesse diálogo é a referência ao programa de rádio Esso. O noticiário foi destaque na mídia brasileira de 1941 a 1970, chegando até a ter uma edição para a televisão. Assim como faz em *O Beijo no Asfalto*, Nelson Rodrigues referencia novamente um veículo da mídia real. De acordo com a definição de Candido (2005) sobre a construção da personagem, nesse momento as objectualidades da frase ultrapassam a narrativa e atingem o mundo real. Essa menção do dramaturgo ajuda a localizar a peça como contemporânea ao período em que foi escrita. Ainda em outro trecho, uma das personagens fala sobre o jornal *Luta Democrática*, outro veículo popular da época.

Em seguida, ainda na redação, o secretário sugere como outro jornalista da peça deveria proceder.

Secretário: [...] – Escuta, Caveirinha, bolei uma idéia genial. O Duarte está cobrindo lá, em Madureira.

Caveirinha: – E eu?

Secretário: – Você vai ouvir a Guigui.

Caveirinha: (*num espanto profundo*) – Guigui?

Secretário: – Rapaz, escuta! A Guigui é a Guiomar. Mas todo mundo só chama a Guiomar de Guigui. Da Guiomar você já ouviu falar?

Caveirinha: – Qual delas?

Secretário: (*perdendo a cabeça*) – Oh Caveirinha! Guigui, ex-amante do ‘Boca de Ouro’. Foi chutada e agora vive amasiada com um cara. Amasiada não. Casada. É casada. Vai lá...

Caveirinha: – Lá onde?

(*O secretário começa a catar o endereço*)

Secretário: – Te dou o endereço. Onde é que está o caderninho? Será que eu deixei em casa? Ah, está aqui, que susto! Toma nota, escreve, rapaz.

(*Caveirinha finge que toma nota*)

Secretário: – Lins de Vasconcellos, rua tal, número tal. Escuta: você chega e aplica o seguinte golpe psicológico – não diz que o ‘Boca de Ouro’ morreu. Ela não deve saber. Você vai salivando a Guigui. O ‘Boca de Ouro’ matou gente pra burro, e quem sabe ela não conta a você, com exclusividade, uma dessas mortes, um crime bacana? Hem, quem sabe?

Caveirinha: – Talvez.

Secretário: (*Aflito*): – Agora vai! E capricha que a entrevista da Guigui é furo rapaz! Vou abrir e ainda sapeco uma manchete caprichada!

Caveirinha: – Manda o dinheiro do táxi!

(*O secretário enfia-lhe uma cédula na mão*)

Secretário: – Leva o fotógrafo! (*berrando*) [...]

(RODRIGUES, 2012, p. 15 – 16)

Esse trecho relata como a pauta é formulada pelo secretário da redação, como confirma a frase dele: “Escuta, Caveirinha, bolei uma ideia genial”. O jornalista vai entrevistar Guiomar para descobrir novas afirmações sobre Boca de Ouro, mas principalmente algum crime que ele tenha cometido. Ou seja, Caveirinha busca uma fonte já com uma estratégia para induzi-la. Nesse sentido, Caveirinha é identificado no que Pallotinni (1989) aborda como uma personagem-objeto, movido por forças econômicas ou sociais, ao contrário da personagem-sujeito, que segue suas próprias vontades. O secretário mesmo afirma como o repórter deveria agir na entrevista “Escuta: você chega e aplica o seguinte golpe psicológico – não diz que o ‘Boca de Ouro’ morreu. Ela não deve saber. Você vai salivando a Guigui. O ‘Boca de Ouro’ matou gente pra burro, e quem sabe ela não conta a você, com exclusividade, uma dessas mortes, um crime bacana?”, e complementa: “E capricha que a entrevista da Guigui é furo rapaz! Vou abrir e ainda sapeco uma manchete caprichada!”. A cena expõe a

intenção sensacionalista do secretário, a busca por um “crime bacana” que teria uma “manchete caprichada”. Conforme Pedroso (2001, p. 80) a manchete se insere dentro do formato impresso como uma notícia sensacionalista é apresentada, com exagero gráfico e semântico, considerando que “é a oração principal do sistema produtivo do discurso jornalístico, onde os efeitos discursivos estão concentrados”. O repórter, então, busca a fonte com o objetivo de conseguir a descrição de um crime que possa ser capa do jornal.

Traquina (2005) refere-se ao estudo de Gaye Tuchman (1978) que descreve como a rotina afeta as redações.

O conhecimento de formas rotineiras de processar diferentes tipos de ‘estórias’ noticiosas permite aos repórteres trabalhar com maior eficácia.

Significativamente, os repórteres e os diretores identificam este conhecimento como profissionalismo. O profissionalismo, visto como método de controle do trabalho, consiste em dominar as técnicas da escrita, mas também no domínio de saber quem contatar e que perguntas fazer, ou seja, possuir o saber de procedimento (TRAQUINA, 2005, p. 192).

Assim, dentro da redação apresentada na peça, era necessário que Caveirinha já soubesse como a matéria deveria ser escrita. Ao que parece o veículo tem características de um meio sensacionalista, visto a forma como exalta a notícia de um assassinato, um dos temas mais recorrentes em notícias sensacionalistas; no modo como define Boca de Ouro: “um cancro social”; e ao planejar como seria relatada a notícia, não só do assassinato do bicheiro, mas também de um crime cometido por ele, com manchete e fotografias. Na definição de Pedroso (2001, p. 52), o jornalismo sensacionalista é: “um modo de produção discursiva da informação de atualidade, processado por critérios de intensificação e exagero gráfico, temático, lingüístico e semântico, contendo em si valores e elementos desproporcionais, destacados, acrescentados ou subtraídos no contexto de representação e construção do real social”. Características que parecem guiar a apuração da informação no jornal *O Sol*.

A cena seguinte retrata o encontro entre Caveirinha, o fotógrafo e Dona Guigui. São recebidos por ela e por seu marido. Como é apontado nas rubricas do autor, a personagem logo de início se mostra feliz e orgulhosa por ser procurada pela imprensa:

(o fotógrafo faz explodir o primeiro flash na cara de d. Guigui)

D. Guigui: *(sinceramente lisonjeada)* – Até fotografia!

Morador: – Cuidado!

D. Guigui: (*para o marido, ralhando*) – Não te mete! (*novamente melíflua para o 'Caveirinha'*) Quando é que vai sair?

Caveirinha: Amanhã no *Sol*.

D. Guigui: (*para o marido*) – Não deixe de comprar o *Sol*.

(RODRIGUES, 2012, p. 17)

O texto revela como a fonte, D. Guigui, também se mostra interessada não apenas em falar sobre o bicheiro, mas principalmente na própria exposição no jornal, antes mesmo de saber sobre o que se tratava a entrevista. A personagem vira-se para o marido e declara: “Não deixe de comprar o Sol”, o que demonstra sua vaidade em se ver na imprensa. Como declara Pallottini (1989), é necessário analisar as personagens a partir de sua relação com outras personagens, o que as caracteriza socialmente. A relação entre Caveirinha e D. Guigui revela uma certa relação de poder do jornalista, que pode conferir a D. Guigui um *status* de alguém notório, digna de reconhecimento no jornal. Ou seja, o diálogo dos dois demonstra o poder de legitimação da imprensa, pois a personagem se vê como alguém que adquire importância por ser procurada para uma entrevista. Nessa cena, é possível fazer um paralelo à peça *O Beijo no Asfalto*. Quando Arandir é fotografado, ele se mostra preocupado; já Guigui, em *Boca de Ouro*, sente-se prestigiada. Em ambos, a fotografia para a imprensa é vista como uma exposição da própria imagem, o que gera desconfiança ou orgulho.

Após essa introdução inicial, a personagem Caveirinha começa a questionar D. Guigui sobre o bicheiro.

Caveirinha: (*disparando as palavras com a frívola e cruel irresponsabilidade jornalística*) – D. Guigui, mas a senhora conhecia o 'Boca de Ouro' – não conheceu d. Guigui?

D. Guigui: (*que, apesar de tudo, é tentada pelo assunto*) – Rapaz! Claro que eu tenho que conhecer! Vivi com esse cachorro – é um cachorro–, mas escuta, filho, eu não quero falar, não interessa. Sei troços do arco-da-velha, mas não convém, e pra quê? Olha, vocês vão me dar licença, que eu vou botar as crianças pra dormir e boa-noite!

(*D. Guigui quer entrar. Mais rápido, 'Caveirinha' passa à frente e barra-lhe a passagem*)

Caveirinha: – D. Guigui, um minuto!

D. Guigui: (*com seu humor suburbano*) – Você é meu amigo ou amigo da onça?

Caveirinha: – D. Guigui, nós só queremos uma palavrinha sua sobre o 'Boca de Ouro'!

D. Guigui: – Menino, não me provoca! Olha que eu, bom!... e vocês publicam tudo o que eu disser?

Agenor: Quer ver minha desgraça, mulher?

D. Guigui: Publicam?

Caveirinha: – Sob minha palavra de honra!

D. Guigui: – Duvido! Ele dá dinheiro a jornalista, a políticos! Não é?

Caveirinha: – Mas oh, d. Guigui! O que é que há?

D. Guigui: (*numa brusca alegria*) – Posso espinafrar?

Caveirinha: – Mas lógico! Natural!

(RODRIGUES, 2012, p. 18 – 19)

Conforme Pallottini (1989), as rubricas do texto são espaços de narração do autor, onde é possível caracterizar as personagens. No trecho apresentado, Nelson Rodrigues relata, sobre o jornalista Caveirinha: “disparando as palavras com a frívola e cruel irresponsabilidade jornalística”. Essa descrição mostra uma clara crítica do autor à profissão. Na forma como a frase é exposta, ele deixa claro que a irresponsabilidade frívola e cruel seria uma característica própria do jornalismo. Ou seja, a produção de notícias é, segundo o autor, algo realizado sem o cuidado com as fontes, o importante seria apenas conseguir as informações, independente do modo como são alcançadas. Desse modo o autor deixa claro que entre os jornalistas não existe uma conduta ética de caráter deontológico, o cuidado com os meios.

Cabe ressaltar que a personagem entrevistada, D. Guigui, é apresentada pelo dramaturgo como alguém de origem humilde, “com seu humor suburbano” e, infelizmente, como coloca Bucci (2000), é mais difícil que pessoas de classes mais baixas façam parte das preocupações de um jornalista no que diz respeito à invasão de privacidade. Para Caveirinha, D. Guigui é vista apenas como alguém capaz de fornecer informações para uma manchete no jornal, e o jornalista não se importa em invadir sua vida privada para consegui-las. A intenção do jornalista fica explícita no trecho que conclui a cena:

Caveirinha: (*sôfrego*) – D. Guigui, uma pergunta: a senhora sabe de algum crime do ‘Boca de Ouro’?

D. Guigui: – Sei de uns vinte! Aquilo não é flor que se cheire!

Caveirinha: – Eu queria que a senhora me contasse um *big* crime, um assassinato bacana.

(RODRIGUES, 2012, p. 20)

As cenas seguintes apresentam em *flashback* o relato de D. Guigui sobre um assassinato cometido por Boca de Ouro. Nessa primeira descrição, a personagem mostra o bicheiro como alguém cruel. A rubrica do autor que introduz a cena com Boca de Ouro ressalta “Toda a evocação que d. Guigui faz, para o ‘Caveirinha’, tem um sentido único e taxativo: degradar ‘Boca de Ouro’, física e moralmente” (RODRIGUES, 2012, p. 25). Esse aspecto da peça, as narrativas de D. Guigui que mudam ao longo da história, mostram como as fontes escolhidas também influenciam no jornalismo. É primordial, no processo jornalístico, que o profissional também questione as afirmações das fontes e reconheça que estas têm interesse na divulgação de alguns fatos. No caso dessa cena de *Boca de Ouro*, D. Guigui quer se vingar do ex-companheiro, e por isso descreve o bicheiro como alguém cruel e violento. Medina (2002) expõe como a experiência de vida, o conceito, a dúvida e o juízo de valor do entrevistado transformam-se numa história que segue do indivíduo que a narra para se consubstanciar em muitas interpretações. Assim, a produção de uma notícia passa da motivação desencadeada pelo entrevistador, o jornalista, e vai se generalizar na comunicação anônima dos meios de comunicação.

Ainda segundo a autora, muitas vezes o jornalista, guiado por uma pauta, acaba deixando pouca margem para que o entrevistado decida o rumo de seu pensamento ou de seu comportamento. É o contrário do que ela descreve como o diálogo possível, ocorre um dirigismo na comunicação. “O que menos interessa é *o modo de ser e o modo de dizer daquela pessoa*. O que efetivamente interessa é cumprir a pauta que a redação de determinado veículo *decidiu*” (MEDINA, 2002, p. 6-7, grifo da autora). É o que acontece entre Caveirinha e D. Guigui, ele tem uma pauta, que é conseguir a descrição de um crime, isso é o que guia sua entrevista. De acordo com a autora, de forma sintética, existem apenas dois tipos de entrevista, a que tem a intenção de espetacularizar o ser humano ou de compreendê-lo. As entrevistas na peça *Boca de Ouro* são um exemplo da primeira classificação, mostrando um perfil do pitoresco e buscando retratar uma figura proeminente, o bicheiro, através da ênfase de aspectos grotescos dele.

Após a cena de *flashback* do assassinato, o segundo ato da peça se inicia novamente no presente, em que Caveirinha entrevista D. Guigui. O marido de D. Guigui, Agenor, revela o medo que sente em ser perseguido pelo bicheiro. Ao ver que o resto de sua

entrevista fica ameaçada pelo temor de Agenor, Caveirinha decide contar que *Boca de Ouro* morreu:

Caveirinha: – Mas escuta, ‘seu’ Agenor: o ‘Boca de Ouro’ não mata mais ninguém! Morreu! O ‘Boca de Ouro’ morreu!

Agenor: – Quem morreu?

Caveirinha: – O ‘Boca de Ouro’!

Fotógrafo: Assassinado!

(D. Guigui agarra ‘Caveirinha’ pelos dois braços.)

D. Guigui: *(fora de si)* – Morreu?

Caveirinha: – Mandaram pra o necrotério, direitinho!

D. Guigui: *(num uivo de animal ferido)* – Seu mentiroso!

Caveirinha: – Juro!

(Agenor dá pulos, em cena, numa euforia medonha.)

Agenor: *(aos berros)* – Mataram aquele cachorro!

D. Guigui: *(numa alucinação)* – Morreu o meu amor! Morreu o meu amor!

[...]

Fotógrafo: – Continua chorando d. Guigui! Assim, atenção, um momento!

(fotógrafo estoura o flash na cara de d. Guigui. D. Guigui recomeça.)

Fotógrafo: – Obrigado!

D. Guigui: *(para ‘Caveirinha’, aos soluços)* – Meu filho, vou te pedir, sim? Não me publica nada do que eu disse, te peço! *(baixo)* Te dou um dinheirinho por fora, pra uma cervejinha!

Caveirinha: – Não se trata disso D. Guigui! A senhora não disse aquilo tudo? Disse? Tomei nota, está aqui! Tudo tomado nota!

[...]

D. Guigui: [...] *(novamente doce, persuasiva)* Eu contei aquilo porque, você sabe como é mulher... Mulher com dor de cotovelo é um caso sério! [...]

Caveirinha: *(persuasivo)* – Mas eu tenho que publicar D. Guigui!

[...]

D. Guigui: [...] Tu quer saber no duro, quer saber batata como foi o negócio?... *(interrompe-se para chorar)* Coitado do ‘Boca’! *(assoa-se na saia e continua)* Pois é, o Leleco...

(RODRIGUES, 2012, p. 45 – 47)

O primeiro aspecto a se ressaltar é a forma bruta como Caveirinha dá a notícia da morte do bicheiro às outras personagens, seguindo a característica que o dramaturgo registrou como “frívola e cruel irresponsabilidade jornalística” no início da outra cena. Mesmo ao perceber a consternação de d. Guigui, a personagem parece não se importar, e afirma: “Mandaram pra o necrotério, direitinho!”.

Também o fotógrafo tem uma conduta reprovável. Ele aproveita uma situação de vulnerabilidade da entrevistada para registrá-la. A personagem declara “Continua chorando d. Guigui! Assim, atenção, um momento!” como se dirigisse uma cena em um estúdio, sem respeitar o sentimento da fotografada e mesmo invadindo seu espaço. Ao final o fotógrafo ainda afirma: “Obrigado!”, confirmando através dessas frases o aproveitamento de um momento de tristeza da personagem. Essa inserção revela um aspecto insensível que o dramaturgo imprime à personagem do fotógrafo. Brait (1985) afirma que é preciso analisar a forma como o autor cria as personagens para poder analisá-las. A partir da elaboração dessa cena, Nelson Rodrigues exprime um caráter inescrupuloso e leviano do fotógrafo. Também Pallottini (1985) coloca a importância em analisar as ações das personagens para compreendê-las, sendo que ação, no texto dramático, também equivale à fala da personagem.

Após a revelação de que Boca de Ouro havia sido assassinado, o relato de d. Guigui muda completamente. A própria personagem declara que havia descrito o contraventor de forma exagerada na primeira vez devido aos ciúmes que sentia por ele. Ela chega inclusive a pedir que o jornalista desconsidere suas primeiras declarações, tenta até suborná-lo. O jornalista, ao perceber essa situação, afirma convicto que tem de publicar, mas, como indicado na rubrica, diz isso de forma persuasiva, manipulando o sentimento de D. Guigui com a intenção de conseguir mais informações sobre Boca de Ouro. A partir dessa cena, D. Guigui passa a descrever o bicheiro como alguém com um passado triste, o que seria o motivo de suas reações violentas, mas que ainda assim teria uma moral. Boca de Ouro, mesmo sendo descrito como um assassino, tem nessa segunda declaração da personagem um caráter muito mais humano.

O terceiro e último ato começa com a cena em que Agenor, sentindo-se humilhado diante das declarações de amor de D. Guigui por Boca de Ouro, anuncia que vai sair de casa. Caveirinha pressente novamente que se deixar que isso aconteça perderá o foco de D. Guigui, e não conseguirá terminar a entrevista, por isso ele novamente intervém, dessa vez para conciliar as duas personagens.

Caveirinha: – Agora dê um abraço no seu marido. Pelas crianças! O senhor também retira o que disse, não é, ‘seu’ Agenor? Força, ‘seu’ Agenor! Faz uma forcinha!

Fotógrafo: – Briga entre marido e mulher é natural!

Caveirinha: (*exultante*) – Outro que pensa como eu! Está vendo, ‘seu’ Agenor? Briga é natural! Acontece! Agora o abraço! Assim, muito bem.

(*D. Guigui lança-se nos braços de Agenor. Os dois choram*)

Caveirinha: (*para o fotógrafo*) – Bate agora!

Fotógrafo: – Atenção, um momento!

(*Fotógrafo estoura o flash*)

Fotógrafo: – Obrigado!

(RODRIGUES, 2012, p. 77 – 78)

Nesse trecho, não apenas o fotógrafo, mas também o jornalista é exposto aproveitando uma cena de vulnerabilidade emocional de D. Guigui e do marido, já que é Caveirinha quem chama a atenção do fotógrafo para que este registre a cena. Um momento de intimidade dos dois é invadido e provavelmente seria exposto na imprensa no dia seguinte. Essa característica mostra o caráter sensacionalista dos dois profissionais e da empresa em que trabalham. Como afirma Angrimani (1995, p. 152): “O sensacionalismo não admite distanciamento e explora o conteúdo emocional da notícia. Busca a fusão com conteúdos recalcados, reivindicando acessos imediatos à esfera emocional”. Assim, os dois profissionais da imprensa que conversam com D. Guigui buscam criar uma matéria sensacionalista desde o começo, tanto pela coleta de informações sobre os assassinatos cometidos por Boca de Ouro quanto através da própria história de D. Guigui, que provavelmente seria relatada no jornal retratando ela e o marido de forma dramática. O que ocorre nessa cena é o registro do casal que briga e se reconcilia, construindo uma história que se afasta da factualidade e se aproxima de narrativas de ficção.

O noticiário da atualidade constrói pequenas novelas diárias ou semanais cujos protagonistas são tipos da vida real absorvidos por uma narrativa que funciona como se fosse ficção. [...] A consequência da confecção da realidade espetacular não está apenas no sensacionalismo; ela redundando ao egocentrismo, em fetichismo, em sexismo e se materializa no culto das falsas imagens. Os personagens são reais e, no entanto, fabricados – sempre falsos em alguma medida. Reais porque têm lugar no mundo dos mortais, como pessoas de carne e osso. Fabricados (e falsos) porque sua composição segue uma coerência mais dramática do que propriamente factual (BUCCI, 2000, p. 142).

Nesse sentido é possível fazer um paralelo entre a construção de jornais sensacionalistas, que criam histórias quase ficcionais a partir de pessoas reais, e as narrações de D. Guigui. Pois a personagem, em cada narrativa, acentua o caráter mítico da personagem Boca de Ouro. Ou seja, também cria um caráter fictício a partir de uma pessoa que seria real, exatamente o que fazem as matérias e jornais sensacionalistas. Essa atitude, no entanto, é inadmissível para veículos e profissionais da imprensa, que deveriam se guiar pela ética de uma objetividade, ainda que essa seja impossível de ser alcançada.

Após a cena de reconciliação entre Agenor e D. Guigui, esta relata mais uma vez um assassinato de Boca de Ouro. É preciso ressaltar que já nos outros dois relatos a personagem descrevia o assassinato de um homem, Leleco. As circunstâncias do crime mudam em cada uma das narrativas de D. Guigui, e nesse último depoimento ela afirma que não só Leleco foi assassinado, mas também sua esposa Celeste. Os dois assassinatos teriam ocorrido na casa do bicheiro e na presença de uma mulher da alta sociedade, conhecida pelo contraventor, Maria Luísa, o que cria um vínculo de cumplicidade entre ela e Boca de Ouro.

Após o *flashback* do assassinato a peça segue para sua última cena, quando Caveirinha vai ao Instituto Médico Legal, onde encontra um locutor de rádio que transmite ao vivo notícias sobre o assassinato de Boca de Ouro. Segundo a rubrica do autor no início da cena, o locutor “deve ser um tipo bem característico, lembrando o Oduvaldo Cozzi, com uma ênfase quase caricatural e uma adjetivação pomposa e vazia” (RODRIGUES, 2012, p. 103 – 104). Pallottini (1989) afirma que a exposição de certos aspectos das personagens ressalta até mesmo características físicas, antes de elas aparecerem no palco; é o exemplo da descrição da voz e postura do locutor. O diálogo entre o locutor e Caveirinha segue:

Locutor: – [...] Mas está chegando ‘Caveirinha’, o nosso confrade do vespertino *O Sol*. ‘Caveirinha’, vem cá! Chama o ‘Caveirinha’! Fala aqui, ‘Caveirinha’, para os ouvintes da Continental!

Caveirinha: – Ouvintes da Continental, boa noite!

Locutor: – Como é Caveirinha, veio ver também o ‘Boca de Ouro’?

Caveirinha: – Pelo menos, o cadáver do ‘Boca de Ouro’.

Locutor: (*que não pode abandonar a sua pomposa literatura*) – “Caveirinha”, o que é que você me diz do paradoxo cruel desse crime?

Caveirinha: – Por que paradoxo?

Locutor: – Pelo seguinte: esse povo veio ver o ‘Boca de Ouro’. Entra no necrotério e encontra, em cima da mesa, um cadáver desdentado!

Caveirinha: *(com um sincero espanto)* – Desdentado?

Locutor: *(na sua fixação de pobre de espírito)* – Sem um mísero dente! Não é um paradoxo? É um paradoxo! Um homem existe, um homem vive por causa de uma dentadura de ouro. Matam esse homem e ainda levam, ainda roubam a dentadura da vítima! *(quase agressivo)* Paradoxo, ‘Caveirinha’! Acho isso um requinte – é um requinte! – pior do que as 29 facadas.

Caveirinha: – Vinte e nove?

Locutor: Aliás, punhaladas. Vinte e nove punhaladas, ‘Caveirinha’. Mas o povo carioca é formidável, de amargar esse povo! E de uma irreverência deliciosa! Ali, na fila, estão fazendo piadas com o pobre defunto. Um já disse que é o ‘Boca de Ouro’ de araque! E outra coisa, “Caveirinha”: o que é que você me diz da criminosa?

Caveirinha: – Foi mulher?

Locutor: – Não sabia?

Caveirinha: – Estou meio no mundo da lua. E, César, eu acho que eu é que devia entrevistar você. Acabo de chegar de Lins de Vasconcelos. Não sei tostão de coisa nenhuma. Mas foi mulher?

Locutor: – Mulher, sim, e olha: com um nome que é uma flor: Maria Luísa!

Caveirinha: *(estupefato)* – Maria o quê? Luísa?

Locutor: – Luísa. Maria Luísa!

Caveirinha: *(aflito)* – Então com licença, César. Estão me esperando no jornal. Com licença.

(RODRIGUES, 2012, p. 104 – 106)

O autor descreve nas rubricas a personagem do locutor como alguém “que não pode abandonar a sua pomposa literatura” e “na sua fixação de pobre de espírito”. Ou seja, alguém superficial, que apesar de uma imagem de superioridade (a pomposa literatura) não consegue realmente se aprofundar. Também as falas longas da personagem ajudam a construir um estereótipo de um profissional raso e repetitivo. A personagem ainda mostra um lado sádico, declarando admiração frente a reação do público ao ver um cadáver de um homem assassinado. O locutor declara: “Mas o povo carioca é formidável, de amargar esse povo! E de uma irreverência deliciosa! Ali, na fila, estão fazendo piadas com o pobre defunto”.

Já Caveirinha aparece pela primeira vez desorientado, e logo que percebe essa sua posição como desinformado ele se explica. “Estou meio no mundo da lua. E, César, eu acho que eu é que devia entrevistar você. Acabo de chegar de Lins de Vasconcelos. Não sei tostão de coisa nenhuma”. Em seguida o locutor revela o nome da assassina. Nesse instante,

Caveirinha passa a ser o único a poder ligar a história contada por D. Guigui e o assassinato do bicheiro. Ao afirmar: “Então com licença, César. Estão me esperando no jornal. Com licença”, o jornalista já havia relacionado os fatos e começava a planejar a matéria que poderia escrever. Cabe ressaltar que, ao relatar o assassinato que tornavam cúmplices as personagens Boca de Ouro e Maria Luísa, D. Guigui deixou claro que a segunda não deveria ser identificada, mas, diante das novas informações, infere-se que o jornalista poderia desconsiderar o pedido.

Assim, a peça se conclui com o jornalista possuindo todo o material necessário para escrever uma grande matéria sensacionalista, com manchete na capa. A narrativa mostra como são conduzidas as primeiras partes da realização de uma matéria: a chegada de um furo e as entrevistas para conseguir mais informações, mas deixa em aberto como a produção jornalística termina: a criação e divulgação da matéria para o público. Ainda assim, como em *O Beijo no Asfalto*, o jornalista consegue alcançar o objetivo declarado no início: um grande crime que poderia ser capa do jornal. Desse modo, a peça mostra a necessária verossimilhança ficcional. Um objetivo é exposto no início da narrativa, ele é perseguido e alcançado conforme ela avança. As características das personagens apresentadas pelo dramaturgo bem como a relação entre elas se mostram coerentes.

O processo de construção dessa notícia, no entanto, revela um conflito. “Quando o jornalismo emociona mais do que informa, tem-se aí um problema ético, que é a negação da sua função de promover o debate de idéias no espaço público” (BUCCI, 2000, p. 144 – 145). A busca de Caveirinha e os registros do fotógrafo de cenas em que D. Guigui e Agenor estão em situação de vulnerabilidade emocional mostram seu objetivo de transformá-los em personagens de uma história dramática. Como Aguiar (2012, p. 111) comenta sobre o papel ambíguo da imprensa na peça: “Esta, na verdade, mais do que promover a investigação [...] promove a *sensação*, mais diluindo a história que poderia aflorar do submundo marginal do Rio de Janeiro da época do que recuperando esse universo”. O autor ainda relaciona esse fato com a época em que a peça foi escrita e os jornais populares e sensacionalistas que surgiam no período.

Cabe destacar que, na produção jornalística, não é necessário banir aspectos emocionantes. Medina (2002) resalta a necessidade de transportar a força emotiva de um texto, sem o uso de adjetivos que seguem para um pieguismo, mas através da descrição sutil. É preciso construir um equilíbrio, e revelar a intersubjetividade do repórter.

A objetividade no jornalismo, que é intersubjetividade, não pede isenção total – pede equilíbrio. Nas duas hipóteses de desequilíbrio (excesso de frieza em relação ao público, ou excesso de emocionalismo também em relação ao público), pode-se atribuir o déficit de qualidade à má adequação entre as convicções do repórter e sua tarefa de oferecer um relato eficiente dos acontecimentos: ou ele encenou neutralidade, e frustra seu público, ou produziu uma narrativa panfletária, e confunde o público. Por uma e por outra, desinforma (BUCCI, 2000, p.95).

Para concluir a análise, é possível observar as personagens jornalistas através da definição de Forster (1969) de personagens planas e redondas. Como coloca o autor, uma das principais características das personagens planas é seu aspecto de caricatura. Poderiam ser colocadas nessa categoria o fotógrafo, cujo único objetivo é conseguir imagens dramáticas, e que é estereotipado pelas falas repetitivas, em especial o agradecimento após bater as fotos. Também o secretário é apresentado com um aspecto plano e uma caricatura da imprensa, cujo único objetivo é conseguir uma matéria que possa ser manchete no jornal. Assim como o repórter e o locutor, que também são revelados como modelos da prática jornalística.

Apenas Caveirinha poderia chegar ao que Forster (1969) define como a curva da personagem redonda. Ele é a única personagem que tem suas ações mais diferenciadas. Ele se adapta às situações emocionais de D. Guigui, o que mostra uma maior complexidade de personalidade. Além disso, como coloca Forster, uma personagem redonda deve ser capaz de simular um prolongamento do livro. É o que ocorre ao final, em que Caveirinha liga as histórias contadas por D. Guigui à recente notícia do locutor sobre a assassina de Boca de Ouro.

4.4 REFLEXÕES ACERCA DA ANÁLISE

Alguns aspectos são comuns às personagens jornalistas de Nelson Rodrigues analisadas neste trabalho. A falta de ética, por exemplo, é apresentada em todas elas. Os profissionais da imprensa, longe de querer informar o público, buscam realizar uma matéria para que consigam audiência. Essa estratégia se dá através de um método sensacionalista de apurar informações, ou inventá-las, no caso de Amado Ribeiro em *O Beijo no Asfalto*. Em ambas as peças, os jornalistas já têm a concepção de como a matéria final deve ser apresentada, pré-julgando, assim, os sujeitos das reportagens. Isso ocorre em *O Beijo no Asfalto* quando Amado Ribeiro tem uma ideia, com o objetivo de vender jornais, e com Caveirinha, que ouve do secretário as instruções do diretor do jornal sobre como apresentar Boca de Ouro na matéria que irá escrever. Nenhum deles demonstra qualquer

constrangimento ao se aproveitar de outras personagens para alcançar seus objetivos. Buscam o sucesso, do jornal ou pessoal, independente de qualquer princípio ético da profissão.

Os fotógrafos em ambas as peças são acompanhantes dos jornalistas, e representam, através da presença em cena, a intenção de que a matéria final seja destacada, inclusive com imagens. Na peça *Boca de Ouro*, o fotógrafo incorre em falhas éticas por não respeitar o espaço íntimo de D. Guigui. Seu objetivo é conseguir imagens emocionantes dela chorando ou abraçando o marido, para isso ele acaba se aproveitando de momentos sensíveis da fonte, sendo que ainda conclui cada imagem com um cínico *obrigado*, como se D. Guigui estivesse posando para as imagens e o fotógrafo dirigisse a cena.

Ainda em *Boca de Ouro*, é preciso destacar o papel do locutor, que conclui a peça. Ele representa o fechamento do ciclo de produção noticiosa, a partir do momento em que a informação chega na redação até quando ela é divulgada ao público. No entanto, enquanto os outros procedimentos, como entrevistas e apuração, são realizados para a mídia impressa, a divulgação da notícia ocorre pelo rádio. Nelson Rodrigues imprime ao locutor um caráter raso, de um apresentador incapaz de se aprofundar no assunto, e que faz comentários superficiais sobre a notícia, ainda que tenha uma voz e uma postura diferente disso, de alguém erudito.

Na redação do jornal, repórter e secretário representam a comemoração ao receber a notícia do assassinato de Boca de Ouro, certos de que a manchete a ser estampada na capa ocasionaria um aumento de vendas. O Secretário, em particular, apresenta como funcionaria a produção de notícias do jornal. Assim que recebe a informação do assassinato, ele liga para o diretor para descobrir qual a abordagem que o jornal deveria dar à notícia, de forma favorável ou contrária ao bicheiro.

Em geral, as personagens da análise são planas, principalmente devido a suas características de caricatura, o que é percebido pela forma exagerada como são caracterizadas pelo dramaturgo. Em *Boca de Ouro*, o secretário, o repórter, o fotógrafo e o locutor apresentam sinais de sadismo em relação à morte do bicheiro e as fontes, seja pela comemoração da notícia do assassinato, ao agradecer por cenas de desamparo da fonte ou ao fazer piada sobre aspectos físicos do corpo de Boca de Ouro, já sem os dentes de ouro. O que ressalta um aspecto grotesco dessas personagens. Também Amado Ribeiro e Caveirinha, personagens redondos, na definição de Forster (1969), apresentam uma personalidade sádica.

As personagens que possuem características do que Forster (1969) define como redondas são Caveirinha e Amado Ribeiro. Os dois são apresentados de forma contínua nas peças, o que influencia para que se possa ter uma melhor aceção dos dois, ainda que a continuidade de uma personagem em uma narrativa não seja sinónimo de uma personalidade mais complexa. Amado Ribeiro é caracterizado de acordo com o estilo que era comum a Nelson Rodrigues, a caricatura. O que segundo Forster (1969) seria uma característica de personagens planas, no entanto, ao longo da peça a personagem é apresentada com outros aspectos, o que permite, então, classificá-la como uma personagem híbrida, que se localiza no trânsito entre os dois conceitos. Logo de início ele é narrado como um repórter com aparência de cafajeste dionisíaco, o que marca, desde o começo da história, seu aspecto grandiloquente. Ao longo da peça essa característica fica cada vez mais clara. O jornalista não se intimida nem mesmo diante do poder policial, representado pelo delegado Cunha, pelo contrário, ele manipula esse poder, a fim de conseguir um aliado. Amado Ribeiro tem consciência do domínio que consegue sobre outros, e faz uso disso para obter as declarações que quer. No entanto, o jornalista é retratado, em sua última cena, bêbado em seu quarto. Nesse momento o dramaturgo revela que, por trás da postura de força e poder que Amado Ribeiro assume diante de outras personagens, o jornalista se encontra só em meio a um ambiente sujo e bagunçado. Ou seja, por mais que ele assuma uma postura prepotente para conseguir vantagens, ele é na verdade um homem abatido, que busca em uma ilusão de poder uma forma de se valorizar diante da sociedade. Daí vem seu desejo de vender jornais, Amado Ribeiro, por mais que seja desprezível quanto em contato direto com as pessoas, precisa da atenção de um público para se auto afirmar. São esses aspectos apresentados ao final do texto que revelam outras características de Amado Ribeiro que o classificam como uma personagem redonda.

Já Caveirinha, a outra personagem redonda entre as analisadas, é um jornalista que também apresenta falhas éticas em sua conduta, mas não tão graves quanto as de Amado Ribeiro. Um de seus desvios, o de sair da redação já sabendo que viés sua matéria deveria ter – depreciar Boca de Ouro – é fruto de uma cultura organizacional do jornal onde trabalha. Quem decide que a matéria deve rebaixar Boca de Ouro é o diretor, sendo que, como exposto na narrativa, o mesmo veículo havia elogiado o contraventor pouco tempo antes. O dramaturgo revela, inclusive, que Boca de Ouro pagava propina a jornalistas, o que poderia incluir o jornal onde trabalhava Caveirinha. De qualquer forma, ignorando os motivos que levariam o diretor a escolher entre uma ou outra abordagem, a definição de como uma matéria deve ser apurada, como o jornalista deve orientar seu texto rompe os limites éticos. Ao

concordar com essa situação, ainda que não seja uma decisão de Caveirinha, o jornalista também se insere nessa conduta de desvio ético.

Outra característica predominante da personagem é a forma como ela conduz a fonte, D. Guigui, ao longo da entrevista. Logo que se encontram, Caveirinha percebe o interesse dela em aparecer no jornal e consegue usufruir dessa situação em que ele é percebido por ela como alguém capaz de expô-la na mídia. Seguindo as orientações do secretário do jornal, Caveirinha segue o dito “jogo psicológico”, não revela o assassinato do bicheiro, sobre quem ele pede que D. Guigui comente, o que acaba influenciando a forma como D. Guigui descreve Boca de Ouro. Ao revelar o assassinato, Caveirinha fala de forma direta, fria, também esperando uma reação específica de D. Guigui, e que novamente atinge a narração que a personagem faz sobre a história de Boca de Ouro. É no terceiro ato que Caveirinha interfere diretamente na situação de D. Guigui. De forma amigável, mas cínica, Caveirinha concilia a personagem e seu marido, sempre buscando obter mais informações da fonte, o que consegue na última declaração de D. Guigui.

O que Nelson apresenta, a partir desse repórter e das outras personagens que representam profissionais da imprensa em *Boca de Ouro*, é um quadro de como ele mesmo presenciou uma redação de jornal. Como afirmou o próprio escritor em sua coluna de confissões, na época em que começou no jornalismo o diretor era a única figura importante em uma redação de jornal, quem decidia quais matérias seriam veiculadas e que orientação política ou social elas teriam. Seu próprio pai, Mário Rodrigues, foi proprietário de jornais sensacionalistas no começo do século XX. Sendo que o sensacionalismo e o partidarismo eram comuns aos veículos desse período. Dentro desse contexto, é preciso refletir sobre a forma que o dramaturgo expõe os jornalistas, na forma de profissionais egocêntricos, interessados apenas em estampar manchetes nas capas dos jornais e aumentar as vendas. O autor mesmo afirma, em uma rubrica que descreve Caveirinha, sobre a frívola e cruel irresponsabilidade jornalística. Ou seja, Nelson Rodrigues coloca como inerente à própria profissão essa característica, classificando, assim, os jornalistas em geral como pessoas inescrupulosas.

O que se pode discutir a partir disso é a crítica que ele faz da imprensa. Imprensa essa que pode, como consequência, até mesmo matar. É o que ocorre no caso de Arandir em *O Beijo no Asfalto* e o que ocorreu com o irmão do dramaturgo, Roberto, cuja assassina foi motivada por uma reportagem de capa do jornal de Mário Rodrigues. Pode-se estabelecer um

paralelo entre as duas mortes, e que Nelson Rodrigues acusa: a influência da imprensa nas pessoas e na sociedade, pode chegar ao limite de provocar a morte. Como explica Bucci (2000), a imprensa retrata ao mesmo tempo em que influencia a realidade. É preciso ressaltar, contudo, a diferença primordial entre a forma como a imprensa influenciou a morte de seu irmão e da personagem Arandir em *O Beijo no Asfalto*: Roberto foi visto como um dos jornalistas responsáveis pela matéria, enquanto Arandir foi vítima da campanha do jornal, da ação de um profissional de imprensa.

O caráter sensacionalista da imprensa, no entanto, é um paradoxo dentro do que é apresentado por Nelson Rodrigues. Em suas colunas o autor rechaça as mudanças na imprensa que impunham um texto objetivo, curto e desvinculando-se completamente da literatura. Eram os “idiotas da objetividade”, como o escritor denominava os novos profissionais da imprensa, que seguiam a recém-instaurada linha editorial dos principais jornais. Ora, mas foi justamente o caráter sensacionalista do veículo que ocasionou a morte de Arandir, e mesmo de seu irmão Roberto, cuja assassina foi apresentada na capa do jornal envolvida em um caso de traição.

Desse modo, a pesquisa sobre a vida e a carreira do escritor, em conjunto com a análise de suas personagens jornalistas, levam à reflexão sobre a crítica que Nelson faz da profissão que escolheu e o acompanhou por mais de cinquenta anos. O sensacionalismo é condenado nas peças, através da apresentação de personagens caricatos, mas ainda é defendido pelo autor em sua coluna nos anos 60 e 70. A ficção e o exagero eram presentes na forma de se fazer jornalismo quando ele iniciou sua carreira, e o escritor lamenta que as reformas editoriais nos anos 50 tenham mudado esse formato. Como afirma Costa (2005, p. 284): “nem sempre o repórter testemunha a cena de um ângulo perfeito, seus entrevistados são verbalmente articulados. Em circunstâncias desfavoráveis o jornalista se vê tentado a corrigir a realidade ou ir mais além”. Segundo a autora, é o que Nelson Rodrigues afirmava em sua coluna, a possibilidade do jornalista distorcer fatos e mudar declarações transformando uma história banal num escândalo. Sem chegar ao maquiavelismo descrito em *O Beijo no Asfalto*, o escritor não temia cruzar os limites entre ficção e jornalismo. A autora declara as semelhanças entre o sensacionalismo e o folhetim. “Os dois gêneros tratam de assuntos perturbadores, descritos num estilo dramático, com explícita intenção de chocar, assustar excitar, colocar o leitor em suspense” (COSTA, 2005, p. 244). Nelson Rodrigues relata nas duas peças os modos de produção e consequências dessa imprensa, fazendo uma crítica à própria profissão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nelson Rodrigues foi um autor, no mínimo, polêmico. Tanto pelas opiniões, críticas e posições políticas que expunha, quanto pelos temas que escolheu abordar em suas obras. O autor é lembrado principalmente pela sua produção dramática e suas colunas nos jornais, ou seja, em espaços onde era permitido declarar sua opinião e construir textos ficcionais. Tendo mantido as duas carreiras de forma paralela é sensata a relação apresentada nesse estudo entre suas opiniões em relação à imprensa e as peças que são o objeto da análise, em que retrata o jornalismo e os profissionais da imprensa. Além disso, é recorrente, na obra de Nelson, a repetição de personagens e as referências a pessoas, lugares e ocasiões reais. Nas peças analisadas, observamos reiteradas alusões à imprensa carioca da época.

O estudo apresentado buscou analisar as personagens jornalistas das peças *O Beijo no Asfalto* e *Boca de Ouro*, valendo-se principalmente dos conceitos de Pallottini (1989), Barthes (2011), Brait (1985), Candido (2005) e Forster (1969), com destaque para Pallottini, que aborda especificamente a personagem no texto dramático. Brait e Candido expõem como a visão do autor pode ser interpretada através da análise das personagens, além de serem pensadores de referência no que tange a caracterização das mesmas. Já os conceitos de Barthes e Forster dizem respeito à estrutura, à forma como são construídas as personagens ao longo da narrativa. São relacionados, em conjunto com a análise narrativa das personagens, os conceitos de Bucci (2000) e Barros Filho (1995), que apresentam estudos sobre as condutas éticas e suas falhas na imprensa. Conceitos da teoria do jornalismo de Traquina (2002) também são abordados, bem como as contribuições de Angrimani Sobrinho (1995) e Pedroso (2001) sobre o sensacionalismo na imprensa. Foram referência para relacionar as obras e a vida do escritor, assim como o contexto histórico em que foram criadas, Castro (1992), Barbosa (2007), Abreu, Ferreira e Ramos (1996), Romancini e Lago (2007) e Sodré (2011), além de textos do próprio Nelson Rodrigues reunidos nas coletâneas **A Cabra Vadia**, **O Óbvio Ululante** e **O Reacionário**.

Grande parte das pesquisas acadêmicas sobre o escritor é realizada na área de Letras, já o presente estudo busca a análise também a partir de conceitos do Jornalismo, o que o insere nas pesquisas sobre o escritor com um enfoque em sua importância também como profissional da imprensa. No processo de análise, em conjunto com um resgate da vida e carreira do escritor, é revelada uma crítica de Nelson Rodrigues aos meios de produção da profissão que seguiu ao longo de sua vida.

Como apresentado no primeiro capítulo, o jornalismo já era parte da vida do escritor desde a infância, pelo que via da profissão do seu pai e irmãos mais velhos, o que o conduziu a seguir o mesmo caminho com apenas 13 anos de idade. Sobre esse período, o próprio Nelson Rodrigues descreve sua relação com a literatura e os principais temas que abordaria ao longo de sua obra: a morte, o romance e a traição. Assuntos sobre os quais ele escrevia na editoria policial em seus primeiros anos como jornalista. Foi também logo no início da carreira que o escritor vivenciou o episódio que o marcaria para sempre: o assassinato do irmão Roberto na redação do jornal. Sendo que a motivação para o assassinato foi a reportagem divulgada pelo jornal de Mário Rodrigues, pai de Nelson, que veio a falecer pouco tempo depois de Roberto. As consequências da veiculação de notícias sensacionalistas, como vimos na análise, seriam abordadas pelo dramaturgo em *O Beijo no Asfalto*.

Mesmo como jornalista, Nelson Rodrigues é lembrado pelas crônicas, folhetins e textos ficcionais que escrevia para a imprensa. O autor frequentou as redações de grandes jornais brasileiros e teve contato com inúmeros jornalistas de variadas editorias e veículos, alguns que inclusive nomeavam personagens das ficções do dramaturgo. Nelson vivenciou as mudanças estruturais do jornalismo nos anos 1950 e 1960, período em que escreveu as duas peças analisadas. Foram mudanças que atingiram o jornalismo desde seu nível administrativo até a forma de produção de notícias. Os jornais passaram a ser empresas mantidas através da venda de espaços publicitários. Foi durante essas transformações que surgiram conceitos que seguem até hoje na imprensa, sendo o principal deles a apresentação de notícias mais objetivas, levadas ao público como imparciais através de textos padronizados. Nelson Rodrigues se mostrava claramente contrário a essas mudanças, como declarava o próprio autor na sua coluna no jornal *O Globo*, cada vez que se referia aos profissionais de imprensa que seguiam esses novos padrões como “idiotas da objetividade”.

É claro identificar no autor uma impossibilidade de se ater apenas ao factual. O dramaturgo admite que mesmo quando trabalhou como jornalista na editoria de polícia do jornal de seu pai ele inventava aspectos que não eram reais. Sua forte tendência a ficcionalizar histórias continuou presente até quando assumiu a coluna *A Vida como ela é...* no jornal *Última Hora*. Conforme relatado, a coluna deveria ser baseada em histórias reais apresentadas de forma menos rígida que o formato das notícias do jornal, equiparando-se a um jornalismo literário, mas Nelson Rodrigues ultrapassava os limites entre jornalismo e literatura e seus textos resultavam em contos ficcionais. Os espaços em que trabalhou, principalmente após as mudanças editoriais de 1950, sempre foram autorais, talvez devido a sua tendência particular

de escrever sem se ater apenas aos fatos verídicos. A partir disso surge a constatação de que o escritor mescla, mesmo em sua obra jornalística, fatos reais e ficção.

Ao construir as personagens jornalistas, Nelson Rodrigues imprime a elas características de jornalistas sensacionalistas, que distorcem fatos, manipulam as fontes e até inventam a notícia. Ao decorrer da narrativa, o autor apresenta as consequências desses procedimentos, que culminam, no caso de *O Beijo no Asfalto*, na morte do protagonista, vítima de uma campanha falsa da imprensa. Assim, o autor introduz nas personagens jornalistas características do jornalismo agressivo e violento a partir do qual ele se inseriu no jornal de seu pai, mas, ao fazer isso, critica essas características da imprensa. Ao mesmo tempo, em sua coluna, o escritor defende que os jornalistas transpassem as fronteiras entre o jornalismo e a ficção, lamentando as novas diretrizes do jornalismo objetivo. Ou seja, percebe-se aqui um interessante paradoxo – Nelson Rodrigues assegura que o jornalismo deve ser sensacionalista em sua coluna, reconhece que ele mesmo escrevia relatos jornalísticos dessa forma, mas condena essa prática através das personagens jornalistas em suas peças.

Nas duas peças o escritor expõe uma falta de objetividade dos jornalistas, talvez por perceber em sua própria produção uma incapacidade de se ater ao real. Nas obras analisadas, o jornalista e a imprensa em geral apresentam falhas éticas de caráter deontológico, da forma como o jornalista persegue a produção da matéria. As fontes são manipuladas e, no caso de *O Beijo no Asfalto*, o jornalista Amado Ribeiro chega a ameaçá-las. Essa peça mostra ainda falhas éticas no sentido teleológico, pois as consequências das matérias publicadas no jornal culminam no fim da reputação e influenciam para o assassinato do protagonista Arandir.

As personagens jornalistas de Nelson Rodrigues, assim como a maioria das personagens em suas obras, apresentam características caricatas, exageradas, o que a princípio justificaria a classificação como personagens planas. No entanto, ao decorrer da narrativa, o autor descreve novos aspectos delas, que permitem a sua interpretação também como personagens redondas. Desse modo, os jornalistas de Nelson Rodrigues são apresentados nas peças analisadas como seres híbridos: caricatos, mas ainda assim redondos.

O objetivo desse estudo é a análise da construção das personagens jornalistas, bem como características comuns a todas elas e como elas se relacionam. O resgate biográfico e histórico do contexto em que as peças foram escritas permite a observação de um paradoxo do

escritor: condenar o sensacionalismo e suas consequências nas peças e defender características desse tipo de relato jornalístico em sua coluna.

Ao longo do estudo, foi constatada a mistura entre ficção e o real, que se perpassa toda a obra do autor. A ficção foi sempre presente em seu trabalho como jornalista assim como a descrição de pessoas, locais e hábitos reais em suas obras ficcionais. A contradição entre a defesa do jornalista que foge dos limites entre a ficção e o jornalismo e a condenação desses procedimentos nas peças analisadas é mais uma característica da complexidade da obra de Nelson Rodrigues, e, considerando que o próprio autor declarava escrever relatos jornalísticos que não se detém apenas aos fatos reais, infere-se uma autocrítica do escritor ao seu trabalho jornalístico através da construção das personagens jornalistas nessas duas obras.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves; WELTMAN, Fernando Lattman; FERREIRA, Marieta de Moraes; RAMOS, Plínio de Abreu. **A Imprensa em Transição**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996
- AGUIAR, Flávio. Apresentação da peça. In: RODRIGUES, Nelson. **Boca de Ouro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012
- BARBOSA, Marialva. **História Cultural da Imprensa: Brasil 1900 – 2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007
- BARROS FILHO, Clóvis. **Ética na Comunicação: da informação ao receptor**. São Paulo: Moderna, 1995.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: PINTO, Maria Zélia Barbosa; PINTO, Milton José. Petrópolis: Vozes, 2011
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1985
- CANDIDO, Antonio... [et al.]. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 11^a Ed., 2005
- CASTRO, Ruy. **O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- CHABEL, José. A caricatura no teatro de Nelson Rodrigues. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. N. 25, 2005, p. 57. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2139>>. Acesso em 04, jun, 2014.
- COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904 – 2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- FERNANDES, Fernanda Vieira. **Um estudo de Roberto Zucco – Peça teatral de Bernard – Marie Koltés**. 2009, 167 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009
- FORSTER, E. M. **Aspectos do Romance**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

GOULART RIBEIRO, Ana Paula. Clientelismo, corrupção e publicidade Como sobreviviam as empresas jornalísticas no Rio de Janeiro dos anos 1950. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense**. N. 8, 2002. Disponível em: < <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/336>> Acesso em: 04 jun. 2014

GOULART RIBEIRO, Ana Paula. Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50. **ECO-PÓS**. V. 5, N. 1, 2002, p. 71. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php?journal=revista&page=article&op=view&path%5B%5D=157>> Acesso em: 04, jun, 2014

GOULART RIBEIRO, Ana Paula. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, N. 31, p. 147, 2003.

GUIDARINI, Mário. **Nelson Rodrigues: flor de obsessão**. Florianópolis: Ed.da UFSC, 1990

LINS, Álvaro. **Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia**. Rio de Janeiro: F. Alves, 2ª Ed, 1979

LOPES, Ângela Leite. **Nelson Rodrigues, trágico, então moderno**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações**. São Paulo: Perspectiva, 1992

MEDITSCH, Eduardo. **Gêneros de discurso, conhecimento, intersubjetividade, argumentação: ferramentas para uma aproximação à fisiologia normal do jornalismo**. [S.I.]: Biblioteca online de ciências da Comunicação, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-generos-de-discurso.pdf>> Acesso em: 04, jun., 2014

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista: O diálogo possível**. São Paulo: Ática, 2002

MENDES, Walter. Importantinha mas Ordinária: A Imprensa na Dramaturgia de Nelson Rodrigues. Acta Científica, Engenheiro Coelho, v. 21, n. 1, p. 55, 2012 Disponível em: < http://www.academia.edu/4728495/ImportantInha_mas_ordInarIa_a_Imprensa_na_dramaturgia_de_Nelson_RodrIgues> Acesso em: 04, jun, 2014

- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: A Construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989
- PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983
- PEDROSO, Rosa Nívea. **A construção do discurso de sedução m um jornal sensacionalista**. São Paulo: Annablume, 2001.
- RODRIGUES, Nelson. **A Cabra Vadia**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, s/d
- RODRIGUES, Nelson. **Boca de Ouro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª Ed, 2012
- RODRIGUES, Nelson. **O Beijo no Asfalto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª Ed, 2004
- RODRIGUES, Nelson. **O Óbvio Ululante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993
- RODRIGUES, Nelson. **O Reacionário: Memórias e Confissões**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**. Vol. 1, 2 e 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004
- ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. **História do Jornalismo no Brasil**. Florianópolis: Insular, 2007
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: INTERCOM; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011
- THOMAZ, Daniel. **Aspectos da Ética Jornalística no Discurso Teatral de Nelson Rodrigues na Peça “Beijo no Asfalto”**. 2004. 107 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Letras) - Mackenzie, 2004
- TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo Volume I**. Florianópolis: Insular, 2. Ed, 2005
- VANUCCI, Karine Claussen. **O jornalismo de Nelson Rodrigues: A crônica como espaço de intervenção no mundo social**. 2004. 181 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2004.